

المكتبة الثقافية

٤٣٤

هوامش في الدراما والنقد

الاخراج الفتى : محمد قطب

هوامش في الدراما والنقد

دكتور إبراهيم حمادة



الهيئة العامة للكتاب

١٩٨٨

هامش الهوامش

هذه التعليقات ، والمقالات القصيرة في الدراما ،
والنقد النظرى والتطبيقى ، اختيرت - فى حدود
المساحة المتاحة هنا - مما نشرته فى صحف ومجلات
واذاعات مصرية ، وغير مصرية ، لا تفسح صدرها -
عادة - للدراسات أو البحوث المتخصصة المطولة •
والكنها - فى نفس الوقت - تحرص على المشاركة فى
تشقيف قارئها ، بإطلاعهم على معارف شتى فى ميادين
الثقافة والفكر • ولذلك ، كانت تلك المقالات
القصيرة - عند التحرير - خاضعة لسلطة الحيز المكانى
والزمانى الجذ محدود •

ولقد آثرت اختيار بعض شواردها التي لا تزال
تنبض بالحياة ، وتصلح لأن تكون هوامش مفيدة لمتون
الدراسات الفضفاضة التي تتاح للقارئ الذي يسعى
الى النهل من موضوعات في صميم التخصص العريض •
ولاشك أن الأنفهار العظيمة تدعمها الروافد التي تنبثق
من جنباتها •

القاهرة — أغسطس ١٩٨٧

ابراهيم حمادة

مصطفى كامل كاتباً مسرحياً

من المقرر أننا لم نتعرف على الفن المسرحي
بفهمه السليم الا في حوالى الربع الأخير من القرن
الماضى ، حيث ظهرت استهلالاته مستأنية الخطو ،
تتحسس الوجدان المصرى فى ترفق وتختبر مدى تجاوبه
وقابليته ، وحين استجاب الروح الفنى لهذه الوقادة
اللى تأخرت عليه - فى شكلها الدرامى الطامح الى
التكامل والتى افتقدناها ردحا طويلا من الزمن - بدأ
المسرح يفسح له طريقا بين الفنون التقليدية ويطرس
بذوره فى التربة الاجتساعية ومكوناتها النفسية والعاطفية
على أمل الترعير والنماء ♦

فلم يكن الأدب المسرحى معروفا لمصر العربية
على النحو المعروف به لدى أوربا مثلا ، اللهم الا من
محاورات شعبية بدائية الصياغة ، فطرية المحتوى الفنى ،
كانت تعقد لها حلقات فى الأسواق والميادين والمحافل
العامة والمناسبات الخاصة ويؤديها هازلون يسمون
بالمحظيين أو بالجوقة ، أو بأرباب المساخر ، أو بأسماء
أخرى كانت لها دلالتها فى ذلك الحين •

وكانت هذه المقطوعات التمثيلية البدائية ضعيفة
البناء المسرحى ، قصيرة الامتداد التصويرى ، تقوم على
عرض حوادث جارية لشخصيات مبالغ فى خطوطها
الكارىكاتيرية ، وعلى نكات مبتذلة وحركات سريعة
خفيفة ، ومن الممكن أن تتمثل بعض ملامحها فى
التمثيلات المعاصرة التى يعرضها السيرك على القرويين
فى جمهوريتنا أو التى تؤديها بعض فرق الأفراح الشعبية
فى الريف •

وعلى العموم لا يمكن نفى البدايات التمثيلية
الساذجة عن فنوننا الشعبية لمجرد أنها مجهولة الملامح

لنا أو لم تخلف نصا شفاهيا ، أو مدونا يؤيد وجودها
ويشفع بتأريخها ودراستها •

لقد نقلنا المسرح عن أوربا كاستجابة ضرورية
لمطالب حركة البعث القومي والأدبي التي حتمت الاتصال
بالنهضة الأوربية والتأثر بها ، وحين اطلع مثقفونا
العارفون باللغة الفرنسية والانجليزية - وخاصة
المنشئين منهم والأدباء - على الأدبيات المسرحية في
هاتين اللغتين ، أخذوا بروعة أفكارها وأساليبها
ومركزها الأدبي ، واضطر بعضهم الى نقل ما وقع في
أيديهم منها وملاحقة الفرق التمثيلية الناشئة ،
أما بمسرحيات مترجمة أو مقتبسة أو محقونة
بموضوعات مصرية ، ولكن هيكلها العام أجنبي
التكوين ، وقد يحدثون في تلك المسرحيات المحظوظة
بأذواقهم مسخا أو انقلابا همجيا أو تحويرا شائها •

وهذه المترجمات والمقتبسات والمشوهات أغرت
بعض الأدباء والشعراء المصريين المشهورين عصرئذ
بمحاكاتها وتقليدها ، واجتذبتهم الشكل المسرحي

ليصوغوا فيه أفكارهم وقيسهم دون ما اهتمام بإمكاناته
أحداثه على المسرح وإمكانية تقبل الجمهور له ،
واستعان كل منهم بطريقته الخاصة في التعبير اللغوي
وإدراكه المحدود في تعيين وظيفة كل من العناصر المكونة
للشكل الدرامي ، فأتت عملية مسرحية واحدة لم يتبعها
بثانية إلا قلة صغيرة وقد مثلت بعض هذه المحاولات
بينما ظل بعضها الآخر مطمورا تحت كثافات من الظل .

وهذه الكتابات المسرحية التي وضعت في أواخر
القرن التاسع عشر والرابع الأول من القرن العشرين
— بالرغم من تفوق أصحابها في الميادين القلمية الأخرى
وشهرتهم فيها ومنافساتهم الشديدة — تعتبر محاولات
بسيطة وفجة أحسن بقيمتها الحقة أصحابها أنفسهم فلم
يردفوها بالتباع ولم يحاولوا المعاودة من جديد على نهج
مدرّوس لإحساسهم بـمسئولية المستوى الذي يتطلبه
التأليف المسرحي ، ولأن الشكل الدرامي عند بعضهم لم
يكن المنسج التقليدي المتعارف عليه والذي يسكن عن
طريقه أن ظهر نباهة الكاتب الأدبية وعلو كعبه في

الحياسة وتسدنه من ناحية البلاغة العربية وأسرارها .
فعدوا الأعمال التي اتجوها نزوة من نزوات القلم
استثيرت بالأعمال المسرحية التي كانت تتداول عصرئذ
في المسرح أو في المطبوع .

وإذا أسقط التاريخ الأدبي التقليدي عندنا تلك
المحاولات المسرحية من تبت أعمال هؤلاء الكتاب
والمنشئين وتجاهلها ، فإن على التاريخ المسرحي أن
يناقشها في رفق ويعرض لها في لين ، وإن كانت قيمتها
الفنية والفكرية محدودة كعشرات المحاولات التي
صدرت عن كتاب مجهولين شغفوا بالأدب المسرحي
واتجوا فيه ثم اندثرت أعمالهم لأسباب مختلفة ، فإن
شهرة أصحاب المحاولات التي بين أيدينا وتبريزهم في
المجال الأدبي التقليدي تشفع لتقديسها من غير إفراط
في الملاينة أو تقصير في تطبيق القيم المسرحية وأحكامها
العامة ، ولأن تلك الحصوات التي ألقيت في الحقل
المسرحي ، مهما كانت قلة شأنها وخسول ذكرها قد أدت
دورها في تخصيب الأرض الغفل كالحصوات الصغيرة
المجهولة التي تندك لتخصيب العماثر الضخمة فوقها .

ومن المسرحيات التى تأمل أن نعرض لها ونقدمها :
جريح بيروت (حافظ ابراهيم) - القضاء والقدر
(خليل مطران) - الراهب المتنكر (أمين الخولى)
- حكم الطاعة (ابراهيم المازنى) - بين جيلين
(محمود طاهر لاشين) - امرؤ القيس (محمد
عبد المطلب) - المخدم (عثمان جلال) - المأساة
الكبرى (شبلى شميل) - فتح الأندلس (مصطفى
كامل) وهى المسرحية التى نستهل بها تلك التعريفات *

اقتربت الانتفاضة القومية التى تمثلت فى حركة
العرايين فى مقدماتها بتباشير فكرية تمثلت هى الأخرى
فى ظواهر ثقافية تنبىء بالتجديد الناهض واذا كانت
الحركة القومية قد اتكست بالاحتلال الانجليزى
عام ١٨٨٢ وأصيبت المعنوية المصرية من جراء تلك
الفجعة بياس خاذل شل مقدراتها فى المقاومة فترة تقرب
من عشر سنوات كانت السياسة الاستعمارية فى أثنائها
نفرض سطوتها وتعمق الأساليب الحكم المدي الطويل ،
فان الحركة الفكرية اتسعت تياراتها وتحول نسوها

البطء الى انفعال مطرد يتغدى في نهم من الروافد القادمة من الغرب او المنبعثة من الشرق على السواء . واستطاع كل تيار من هذه التيارات - فيما بعد - أن يتسايز عن غيره ويكتسب خواصه ويحدد - الى حد ما - موقفه بالنسبة للاحتلال والخيوى والشعب والدعوات المعنوية او العشوائية ، وكان ظهور مصطفى كامل وسط هذا الركود الوطنى الذى أعقب اخفاق الثورة العرابية ايدانا بالنهضة القومية وبعثا نبويا تتجدد من رسالته العقائد الفكرية والوطنية المستخفية وغير المستخفية وبالتالي ليواكب الحركة الثقافية ويعين ملامحها ويتصارع بحقائقها ومقدراتها .

ولقد عرف مصطفى أنه زعيم الحركة الوطنية حتى لقد طلعت معرفته كزعيم على معرفته كأديب ، كانت أديبته المحرك الأول لتلك الزعامة والوسيلة الأساسية فى مجاهدة الاستعمار وتجييش العواطف ضد الاحتلال وأعوانه ، وكما تحتاج المقاومة الى العنف المادى ، فانها تتطلب أيضا سلاح القلم المخلص الشريف وقدرته فى الحاجة والاقناع واثارة الشعور والهابة وتهيته

الوسيلة الأدبية معنويا لاستخدام القوى الحربية في
النضال •

ولقد وضع مصطفى كامل فدراته البيانية والتعبيرية
في خدمة مجتمعه لا على هيئة الأجناس الأدبية وصيغها
الشائعة ولكن في أسلوب عملي تلاشت جمالياته الصرف
في محتمات الأهداف الوطنية ، ومع هذا لم يحرم من
الخصائص الأدبية وفنيتها ، فكما امتازت كتاباته
بالسلاسة والمعاني الواضحة والعاطفة الصادقة امتازت
أيضا بالخلو من المعاظلة اللفظية والمعاني المتشنجة في
أسلوب المحسنات البديعية الذي كان شائعا بين كثره
المنشئين ، وكذلك خطبه التي اشتهر بها وكان ينفذ من
خلالها الى أعماق الشعور في الجماهير يسعر
مكنوناتها ويلهب حماسيتها في سبيل الحياة وخدمه
المجموع • والخطابة لاشتكت جنس من أجناس النشر الفني
خصها أرسطو بمؤلف عظيم أبان أنواعها وقواعدها
وحاول أن يخضعها لضوابط أخلاقية وفنية ووسائل
في الحاجة والاقناع حتى لقد اهتدى به نقادنا العرب
عند حديثهم عن الأنواع الأدبية من ناحية المنهج

والوسيلة وتأثروا بآرائه في هذا الشأن أكثر مما تأثروا
بكتاب الشعر لأن الخطابة العربية كانت احساسا ادبيا
في تكوينه ومعانيه بالنسبة للبلاغة العربية ، وإذا كانت
الخطابة نوعا من الأنواع الأدبية التي تحتاج في صياغتها
إلى عبارات واضحة المبني دقيقة الدلالة ، موقعة توقيعا
متناسقا يحرك الإخطار ويشير الانفعالات ويحدث العقل
والقلب معا فإن المناهل في خطب مصطفى كامل لا يعدم
المبارد الأدبية الفصيحة والسجعة العفوية والنسلسل
المنطقي والاستشهاد السليم ، وإن يكون كما قال ناقدنا
العربي فدامة بن جعفر في وصف الخطيب السديد « في
جميع المأخذ ومعانيه جاريا على سجيته ، غير مستكره
لطبيعته ولا متكلف ما ليس في وسعة » (١) .

إن اتجاهات مصطفى كامل الوطنية التي خلقت
جيلا من الأحرار والكتاب ولدت قوية من ثنايا تجاربه
الأدبية . ثم غلبت عليها رامتخدمتها لتحقيق ذاتها .
فعندما كان طالبا بالمدرسة الثانوية كان شغوبا بقراءة
كتب الأدب والاسلاميات وحفظ الشعر وتذوفه ودرسه

(١) نقد النثر صفحة ١٠٥ .

وبطالعة الصحف والمجلات التى كانت تغلب عليها
النزعة الأدبية فى التحرير وحين تبرعت مواهبه الأدبية
أخذ يقرض الشعر وينظم المقطوعات ويكتب المقالات
والفصول القصار فى شتى الموضوعات الأدبية
والاجتماعية ، ويراسل بها الصحف ويجالس الأدباء .
كما كان يمارس الخطابة فى المجالات الأدبية الطلابية
حتى انه وهو فى السادسة عشرة من عمره أسس جمعية
أدبية وطنية أسماها جمعية الصليبية الأدبية بـدرسة
الخديوية الثانوية (١) . كما احتك وهو فى تلك السن
المبكرة بالجسعات الأدبية الأخرى وبعض الأدباء
الذين أعجب بكتاباتهم ، وكانوا بتزعنون حركة البعث
الأدبي .

ولما حصل على شهادة اتسام الدراسة الثانوية
كتب الى أخيه على فهمى الضابط بالسودان مدلاً
على نزعته الأدبية والأخلاقية :

(١) عبد الرحمن الراعى « مصطفى امل » ص ٢١ ، ١١٦ ،

١٢٠ ، ١٢٢ ... الخ .

« عزمت على الانضمام الى صفوف طلاب مدرسة الحقوق لأنها مدرسة الكتابة والخطابة ومعرفة حقوق الأفراد والأمم » .

وفي سنة ١٨٩١ التحق بمدرسة الحقوق الخديوية ثم بالحقوق الفرنسية بعد عام ولعل سنة ١٨٩٣ كانت أحسن سنواته الأدبية والوطنية التي خطت به نحو الحياة العملية خطوات ايجابية . ففي يناير من تلك السنة أقيمت وزارة مصطفى فهمي . وقامت مظاهرة ضخمة من طلاب المدارس العليا ، وكان مصطفى كامل على رأس طلبة كليته خطيباً لسنا وعلى أثر ذلك وضع رسالة سماها « أعجب ما كان في الرق عند الرومان » وسجل في صفحاتها مظاهر طغيان الاستعباد الروماني ونسلته وكأنه بتلك الرسالة الصغيرة يشير الى استبداد الانجليز المستعمرين ، وفي فبراير انشأ أول مجلة مدرسية في مصر وأسمها « المدرسة » وهي (مجلة وطنية أدبية تهذيبية علمية تصدر في غرة كل شهر عربي) وكان يحررها بقلسه الحار ، ويستكتب لها بعض الأدباء المجيدين والكتاب الأحرار ، ولم يفصر كتاباته في تلك

الأتناء عليها بل كان يرأسل « المؤيد » و « الأهرام »
بحواظره وتعليقاته . ويصادق مشهورى الأدباء وينلقى
عنهم أفانين القول وحقائق مجريات الواقع السياسى
كعبد الله النديم والشيخ على الليثى والشيخ على
يوسف والنساعر اسماعيل باشا حبرى وغيرهم من
الذين كانوا يعجبون بفصاحته وشجاعته الأدبية .

وفى يونيو من نفس العام سافر الى باريس ليؤدى
امتحان السنة الأولى بكلية الحقوق ثم عاد الى مصر فى
أغسطس . ويبدو أنه قبل سفره الى باريس شهد
عروضا لفرق مسرحية مصرية او غير مصرية كانت تقدم
مسرحياتها بين حين و آخر وتحظى بتأييد وعطف المتتبعين
وبعض المسئولين . ولا يسكننا أن نحدد الفرق التستائية
التي تردد عليها او الأدبيات المسرحية التي يسميها أن
يكون قد فراها وأعجب بها وفى أى سن كانت تلك
المشاهدة او القراءة . ولكننا نذكر أن ما يسمي أن
يؤثر فيه هو المسرحيات التاريخية التي ألقت فى ذلك
الحين كالمعتمد بن عباد لابراهيم رمزي مثلا (١٨٩٢)

أو أعمال الفرق التي كانت تعمل كفرقة أبي خايل
القبائى التي كانت تعرض رواياتها سنة ١٨٩٠ ومنها :
مجنون ليلى - ولادة - عنتر . الخ . وكلها نواليف
محلية نسجد قصص التاريخ العربى وبطولاته . ومن
الفرق أيضا التي كانت تعمل فرقة اسكندر فرح
(أبريل ١٨٩١) . ثم فرقة سايان القرداحى الذى ألف
فرقه مسرحية جديدة سنة ١٨٩٢ قدم بها عروضاً درامية
ناجحة على مسرح خاص بالقرب من حديقة الأزبكية .
وكانت تقدم مسرحيات قومية واخرى أخلاقية سواء
كانت مؤلفة أو مترجمة ومن رواياتها : فرسان العرب -
المروءة والوفاء - عائدة - عنتر العيسى - اندروماك
.... الخ .

وبعدنا شكى غانم الشاعر اللبناني الذى
تفوق فى قرض الشعر الفرنسى أنه كتب مسرحيته
« عنتر » باللغة الفرنسية ومثلت فى فرنسا ومصر ولقيت
نجاحاً باهراً بدافع من مصطفى كامل الذى اشار عليه -
عن اقتناع بتأثير الفن المسرحى على الجماهير - بوجوب
عرض صور للبطولة العربية على العالم الأوروبى عن طريق

المسرح . وعندما حضر المؤلف الى مصر سنة ١٩٠٦
حياد الزعيم وأنشاد بفضله الأدبي والفنى *

وفي ديسمبر سنة ١٨٩٣ طبع مصطفى كامل
مسرحية « فتح الأندلس » وكأن موضوعات المحاولات
المسرحية التى كان يكتبها بعض الأدباء أو التى كانت
تسلها بعض الفرق المسرحية والتى كانت تدور حول
أحداث التاريخ الاسلامى العربى نبهته الى أن المسرح
يمكن أن يكون وسيلة فنية للتبشير والتبصير بحقيقة
الشعور الوطنى الجديد الذى يجب أن ينبثق من الرغبة
الصادقة فى التحرر والنهوض على أساس من الدعود
الاسلامية المؤتسمة ببعض نتائج الفكر الأوربى *

لم ينزل الادب والفن تساما فى تلك الفترة عن
مقاومة النكبة الاستعمارية وأثارها التى منيت بها
مصر ، سواء صدر ذلك عن طريق مباشر كانت السلطات
المستعمرة وأعوانها تتفنن فى قسعه واقتلاع جذوره .
أو عن طريق غير مباشر كان يقصر دون تعيقه ذكا،
أصحاب الشأن وحيلهم ، وكل ذلك كان يصدر -

بالطبع - بما يسئى مع نوعية المثالية السائدة وامكانياتها
الناشئة من حيث الوعي والقدرة الادراكية . ولقد حاول
بعض رواد أدبنا المسرحى أن يصوروا فى الشكل
الدرامى بعض الأمجاد الاسلاميه والعرييه وبطولات
الجهاد الوطنى لاستخلاص العبرة من مآسى التاريخ
القومى ولتحفيز الهسم واثارة المشاعر الكامنة . فكتبت
لهذا مسرحيات مثل بعضها ، وطبع بعضها الآخر ، ومهما
كان قدرها الفنى فان أثرها لاشك لن يقل كثيرا عن
انكتابات الحماسية التى كان يدبجها الأدباء .

ومسرحية « فتح الأندلس » التى وضعها مصطفى
كامل احتجاج أدبى صريح ضد الحكم الأجنبى . وأثر
من تلك الأعمال التاريخية الكفاحية يقول فى مقدمتها
الفصيرة :

« عن لى أن أكتب رواية أظهر لقومى فيها دسائس
الدخلاء على الأمم الذين يرتدون بردائها ، ويتخاطبون
بلغتها ، ويخالطونها مخالطتها لبعضها ، فيكونون كالسهم
فى الدسم بغية منهم فى اسقاطها من أوج مجدها الى

حضيض ذاهبا . شارحا غير ذلك فضائل الأمة العربية
وأخلاقها الكاملة » ... الخ .

واختيار موضوع من صفحات التاريخ الاسلامي
البطولي ليس الا استجابة صادقة لشعور المؤلف الوطني
انحسار عن نفس مخصصة مؤمنة تشربت قيمها الجذرية من
أحكام العقيدة الاسلامية التي كانت لها هيمنة ضخمة
على النفوس وليست الا تعبيرا فنيا يتفق ودعوات
الاسلاميين الكبار من أمثال الأفغانى ورشيد رضا ،
وعبد العزيز جاویش . كما أن الاختيار أيضا هو
صوت العاطفة الجساهرية التي كانت تربط المصريين
بالخلافة العثمانية . وكان الدافع الأساسى الى هذا
الترابط هو الاحساس العميق بالخوف من التفرد
والانعزال أمام الزحف العدوانى للدول الاستعمارية
وعظمتها الحضارية . وكان لابد من البحث عن مبدأ
قوى تتعاضد حوله الدول العربية والاسلامية حتى
تشعر مع بعضها بالاطمئنان والائتناس والمنعة . ومن ثم
نلاحظ أن الفلسفة الكلية التي ظل مصطفى كامل طوال
عصره القصير يستنبعها صميم أهدافه . كانت فى جوهرها

تفسير الاحساس الاسلامى المنعقل الذى رأى فى تاريخه ودوايه وجملته عقائده المنسى الأساسى الموجود القومى والنفسى . لا عن هوى منعصب مسفوت . ولكن عن وازع وجدانى مفعم بحرارة الايمان وخلاصة التجربة النفسية . وهناك شواهد مادية وأدبية كثيرة جدا تدل على مثالية الزعيم الاسلامية . من ذلك أنه أصدر فى سنة ١٩٠٥ جريدة أسبوعية باسم (العالم الاسلامى) كان ينشر فيها المقالات والأنباء التى نهم الدول الاسلامية وبخاصة تعريب ما تكتبه الصحف والمجلات الأوروبية عن العالم الاسلامى . وما كتبه بالفرنسية :

« أما الشعور الموجود حقيقة بلا نزاع عند كافة الشعوب الاسلامية فهو شعور انعطافها وحنانها لبعضها . . . وانه لما كان لناخر الشعوب الاسلامية اسباب واحدة فان نهضتهم تكون بوسائل واحدة . . . »

عن هذه العاطفة الإسلامية الواعية اكتسب الأدب
في تلك الحقبة تروية من المقالات والأشعار والمسرحيات

أيضا وكان ولا بد لمصطفى كامل مع تلك الانفعالة
المتهبة المقدسة من أن يعالج الأدب في الشكل المسرحي
كأسلوب دعائي - ويضنه صفحة منسقة من تاريخ
الفتوحات الإسلامية :

« وقد اخترت من الموضوعات التاريخية موضوع
فتح الأندلس لأنه من أجمل الفتوحات الإسلامية التي
فاز فيها المسلمون فوزا مبينا وقد أحطت في هذا
الموضوع الحقيقة بالخيال غرضا لإظهار المقصود بكامل
مظهره » .

ومسرحية « فتح الأندلس » فدور في خمسة
أصول قصار مكنوبة بالفصحى . وترصع بمقطوعات
شعرية بعضها من نظمه وبعضها الآخر من محفوظاته .
وتلك المقطوعات يسكن أن تغنى كما كان المؤلف
حينئذ . ولقد حاول الزعيم الصغير أن يتشغل في
موضوعه بطولة المحارب ووطنيته وأخلاقه العالية الى
جانب خيانة المندسين في الصفوف العربية وأصلهم
من الأجانب . كما تمثل مطمح الشاب المثالي الذي تنبىء

استعداداته عن وجود قيم شريفة قيادية يسكن أن تمارس
على المستوى العام .

هنا الفصل الأول يظهر الوزير الرومى الأصل
(عباد) يغازل (مريم) الفتاة الرومية التى اتت من
بلادها فى صحبة رجل اسمه (نسيم) وتحاول هذه
الفتاة الحسناء أن تغرى هذا الوزير بالسعى لدى
الأمير (موسى بن نصير) ليقنعه بالعدول عن فتح بلاد
الأندلس . وهى فى محاولاتها تلك تذكره بسجد الروم
المهدد بقوة العرب وأطماعهم التوسعية . ولما لم يستجب
لها (عباد) أول الأمر تركه غضبى مهددة إياه بلعنة
الوطن وغضب الآباء . ثم ينفرد بنفسه ويأخذ فى ترديد
كلماتها حتى يدخل عليه (نسيم) ويكلمه ويقنعه
بوجوب تحقيق رغبة الروم أهله وعشيرته فتتغاب
عاطفته ويصمم على مقابلة الأمير واثناؤه عن الحرب .
وتتم تلك المؤامرة بينا أحد العرب واسمه (عارف)
يتجسس على (عباد) وصحبه .

ويقع الفصل الثانى فى مخيم الأمير (موسى بن

نصير) ووزيره الأول (عباد) يشككه في قيمة الفتح
مع احتفال الهزيمة ووزيره الثاني (حبيب) بشجعه على
الغزو واجدا فيه فرصة لاعلاء كلمته الله . فيستجيب
الأمير لرأى حبيب ويستدعى القائد (طارق بن زياد)
ورؤساء جنده . وبعد تبادل وجهات النظر على ضوء
الحالة في الأندلس وتبادل النصائح ينشد الجنود
ورؤساء الفرق نشيدهم .

وفي الفصل الثالث يفكر (عباد) في مكده
يستطيع بها ارجاع الجيش . وتتلخص هذه المدة -
التي رواها اعباد وفرحت بها مريم - في ان يحصل
جندى من البربر الى الأمير مدعى رسالة مزيفة على
اسم القائد محمود . يخبره بها أن طارق قد مات ،
وحشد شبر عباد على الأمير المدعى . وقد ارجاع الجنود
لأن حالتهم المعنوية بعد موت طارق منهارة ولا يمكن
باستئناف القتال . وبعد ذلك يقتل الجنودى الماتف
بحصل الرسالة حتى لا ينشئ نسي .

وفي الفصل الرابع يحضر الجندي الماتف بالجنود

الرسالة . ولما يطالع الأمير خبر موت طارق يغتم غما شديدا ويشير عليه في تلك اللحظة عباد بوجوب ارجاع الجيش تحاشيا للمهزينة الا ان حبيبا الوزير العربي لا يرى هذا الرأي ويتحسم موسى بن نصير على الذهاب بنفسه الى مكان المعركة وخوض غمارها .

وعندما يستعد لذلك يحضر جندي من قبل طارق برسالة تتضمن خبر انتصار المسلمين وقتل (الذريق) . فيبهت الجميع لهذا التناقض . وهنا تعلق وجه عباد صفرة الكذب والخوف وينكشف أمره . فيعلن الأمير الذهاب الى الأندلس ومعهم عباد مكبلا بالسلاسل .

وفي الفصل الأخير يجتمع موسى وطارق في مخيم بالأندلس . ويأتى عارف الذى كان ينجس على عباد ومؤامراته ويقرأ على جميع الحضور تقريراً ضمنه حيلة عباد لخيانة الدواة ثم بساق الثلاثة : عباد . ونسيم ومريم فى الأسفاد الى السجن وتختم الرواية بالقصـة
نشيد يسجد الحق والبطولة .

هذا هو ماخص المسرحية التى ألفها مصطفى كامل،

ذو التسعة عشر ربيعا ، وتعتبر في جملتها خطبة من خطبه الحماسية حيث تلتهب العواطف ، وتندفع المعاني مباشرة دون تخفية في تحليلات الشخصيات المتحاوره ، فهو ينفذ الى القيم القومية والدينية المستهدفة في صراحة واعلان ويلتمس في حوارياته جوهر الدعوة الاسلامية ومثالية الكفاح ، وما يمكن أن يحققه الصف العربي المسلم اذا أثر العقيدة وأعلاها على الهوى النفسى .

« ما أحسن الانتقام من اللثام ، لا سيما اذا كان في خدمة الاسلام ، الانتقام الانتقام لا يقوم به الا كل قادر عزيز ولا يحجم عنه الا كل عاجز ضعيف » .

كما يغمر في صراحة متحمسة الدخلاء الذين يحاولون أن يفكروا دون جدوى بعواطف أصحاب الأمة وأربابها :

« ان الدخلاء في البلاد يضرون أكثر من ضرر أشد الأعداء قوة وأكثر الخصوم نفوذا وسطوة وهو أن الوزير عبادا ليس بعربي الأصل بل انه دخيل علي

المسلسلين قد تربى بينهم لا ليخدمهم بصدق بل ليكون
دسياسة لقومه عند الحاجة . . . »

وإذا كانت المسرحية خالية من تحليل المواقف
وتصوير النمو الدرامى للشخصيات وأبعادها ، وتحديد
سلوكياتها على أساس الاختلاف فى الطبيعة والمزاج .
وإذا كانت المسرحية ضعيفة أيضا فى كثير من جوانبها
البائية ومؤلفها يحشد أفكاره الخاصة فى منطوق
الشخصيات حشدا لا يتفق كثيرا مع طبيعتها التى يجب
أن تتمايز بخصائص خاصة بها . فإن المسرحية عامة
لا تخلو من عناصر أساسية فى التكوين المسرحى من
المسكن أن تكون أصولا أولية لعمل مسرحى كبير .
فموضوعها لاشك يتفق مع روح الحركة البعثية
ومبادئها وحوادثها تشاكل التاريخ ، وتواقع الحياة
الإنسانية الكائنة والمسكنة فى جملة من التفاصيل يمكن
أن تصنع قصة مسرحية مجبوكة . ومع هذا فإن
المسرحية بكل مؤسساتها الحوارية والبنائية والهدفية
لا تقل عن النماذج الجيدة المعاصرة لها ، والتى كانت

تعرضها الفرق التشيلية . حيث تشحن المواقف الحساسة
بطاقات بلاغية ضخمة خطائية التشكيل يلعلع بها الممثل
وبشير عواصف التصفيق بين المشاهدين *

واذا كانت مجابهة المسرحية بالحقائق التاريخية
ليست ممكنة فان المؤلف قد حافظ على الملامح
الجوهرية التي لايسكن التصرف فيها ، فهو يعرف قيمة
راى الخليفة بالنسبة لقواده وما يسكن أن يسفر عنه
مقتل طارق بن زياد او موسى بن نصير ، وما هي
تقسيمات الجيش وفتوحاته ومواقع تقدمه * كل ذلك
وغيره صيغ في أسلوب عربى سليم متدفق بلا تكلف
يسض الوجدان ، أو استغراق فى الانشائية يغرى به من
فى مثل سنه من الكاتيين *

لقد كان الزعيم مصطفى كامل أديبا بطبعه
واستعداداته ، وعن تلك الموهبة صدرت كتاباته .
وخطبه وأشعاره ، ومسرحيته * ولو لم يسخر كل
امكانياته للدفاع عن القضية المصرية لكان من الممكن
أن يخلف تراثا من الشعر والنثر لا يقل كثيرا فى قيمته
عن المستويات الأدبية والفنية التى كانت تسود الانشاء

عصرئذ . ولو كان الله مد في عمره لذهب شوطا بعيدا
وخطيرا في ميدان الجهاد ، ولتغيرت على وجوده كثير
من القضايا الوطنية الهامة ، وبالتالي كثير من المسائل
الأدبية والفنية .

مجلة « المجلة » مايو ١٩٦٢ .

التعريف بالمسرحية الهزلية (الفارس)

من المعلوم أن الضحك غريزة اجتماعية . وإن موضوعه هو سلوك الانسان ، وإن كان سلوك بعض الحيوانات - كالقردة - يثير الضحك ، إلا أن هذه الاثارة مرتفعة بتقليد الانسان . وبهذا ، يكاد يكون الانسان هو المخلوق الوحيد المضحك ، والمخلوق الوحيد الضاحك .

والمسرحية الكوميديّة - كجنس فني - قد تهدف - ضمن ما تهدف اليه - الى احداث « تطهير » في النفس ، مما ينعكس عليها من ظلال الأسى ، والقلق ، واليأس ، والتشاؤم والاحباط . ومن ثم -

كانت ظاهرة الضحك في الكوميديا وغيرها - منذ قرون طويلة - محل اهتمام الأدباء ، والفلاسفة . وعلماء النفس .

ولأن التراث الكوميدي الغربي الذي تحت أيدي دارسي الدراما في العصر الحديث ، هو نتاج عصور مختلفة ، وبيئات اجتماعية متباينة . وأمزجة أدبية متنوعة ، فقد بذلت محاولات لتصنيفه ونعديد ألوان ومسلياته ، وإن كان يعيش كله في بيت عائلي واحد . شعاره الاضحاك وأهم هذه التصنيفات : الكوميديا الراقية - وكوميديا الأمزجة - والكوميديا الدامعة - والسلوكية - والرومانسية - والشخصية - والموسيقية - والهابطة - وكوميديا المواقف - ثم الهزلية (أو الفارس) ، وهي موضوع المقالة الحالية .

ولقد درجت الأقلام العربية على استخدام كلمة « فارس - Farce » ، في معرض الحديث عن هذا النوع الأدنى من المسرحية الكوميدية . وبالرغم من محاولات المهتمين بالعلوم الدرامية ، لترجمة هذا

المصطلح الى اللغة العربية ، فان كلمة « فارس »
لاتزال - بانورنم من رسمها العربى الشاذ - أكثر
شيوعا ، وأحكم دلالة . من كلمة « الهزلية » ،
أو « المهزلة » ، أو « المسخرة » . الخ ، حتى لقد
جرت فى محيط العاملين بالمسرح لفظة اشتقاقية مستجدة.
تدعى « الفرسكة » أو « يفرسك » - اذا ما كانت
الروح الغالبة على العرض المسرحى ، من ألعيب
« الفارس » . وهذه اللفظة المعبرة - والمستخدمة فى
أهم اللغات الأوروبية الحديثة - مشتقة من كلمة
لاتينية معناها « يحشو » « Farcire » .

وكانت تدل - عند مولدها الجديد - على
المشاهد المضحكة التى كانت تحشر فى بعض العروض
التشيلية الكنسية فى العالم العربى . ثم استقر معناها
الآن فى قواميس الدراما ، ومجالات استخدامها ، ليدل
على الشكل الأدنى فى تدرج العائلة الكوميديّة ، والذي
يقابل « اليلودراما » فى مركزها المتدنى ، فى تدرج
العائلة التراجيكية . والمعروف أن الكوميديا الراقية -
كشكل درامى - تحتل المركز الأسفى فى عائلتها ،

والذى يقابل مقام التراجيديا • وما أندر ظهور هذين
الشكلين الساميين فى تاريخ الدراما العالمية !!! •

والمرحبة الهزلية — أو الفارسية — تهدف —
أساسا وقبل كل شىء — الى تحقيق الترفيه والتسلية ،
واثارة الضحك المتواصل المنطلق ، بكل الوسائل
المشروعة المعينة على ذلك •

ولأن الاستمتاع بالضحك ، أحد مبهجات الانسان ،
كانت المسرحية الهزلية أكثر الأنواع الكوميديية أفضلية
وشعبية • ولهذا ، فهى لا تهتم بالمضامين الذهنية
أو الرمزية ، أو القضايا الاجتماعية ولا بمحاورة
الاعتبارات الانفعالية الجادة ، وانما يمكنها — فى بعض
الأحيان — أن تترك فى نفس المتفرج أثرا باهتا من معنى
أو مغزى محدود • ويحسن أن ننبه هنا — قبل
الاستطراد أن العناصر الهزلية يمكن أن تشكل نصا
مسرحيا كاملا من بدايته الى نهايته ، أو تؤلف مشاهد
أو مواقف معينة ، تحقق بها أشكال مسرحية أخرى ،
فى مواضع مختلفة فيها ، وبجرعات مختلفة أيضا ، كما

أن مؤلفي المسرحيات الهزلية - الفارسية - ليسوا
دائسا من مؤلفي الدرجة الثانية ، وانما يمكن أن يخوض
نجربة كتابتها مؤلفون كبار كموليير ، وشكسبير ،
وتشيخوف ، بل ان أونيسكو في العصر الحديث ،
يصف مسرحيته « الكراسى » بأنها هزلية
تراجيدية (٢١) .

ونص المسرحية الهزلية - كسطور على الورق -
لا يعد كاملا في ذاته ، وانما هو مجرد تخطيطة لفظية
مهياة للتجسيد على خشبة المسرح ، بالأفعال المرئية
والمسموعة ، مثله في ذلك مثل سيناريو الفيلم السينمائي
الذي لا يكتمل الا بعناصر تصويره . فالتأمل
(الموضوعي) في مسرحية هزلية مسطورة على الورق ،
قد يجدها - في الغالب الأعم - هيكلا لفظيا ضامرا -
ومادة متهافئة ، الا أن خيال الممثلين الموهوبين ، يكسو
هذا الهيكل (الكروكي) بعبارات من الأفعال
والاشارات ، فيتحول الى كائن لحيم البدن ، ينبض
بالنشاط ، والحيوية ، ويثير عواصف الضحك بين
المتفرجين ، بل وبقتهم أسوار المتفرج الجاد المتحفظ ،

ويدغدغ انفعالاته فيستسلم - كغيره - من العامة -
للضحك ، حتى ولو خرج بعد ذلك من المسرح ، وأخذ
يراجع باللوم استسلامه السريع ، للنكات (السطحية) ،
والحركات الهزلية (السخيفة) ولهذا ، كان جوهر
المسرحية الهزلية ، هو اضافات الممثلين الأكفء الذين
يتكلمون لغة عالمية ، ألفاظها الحركة المعبرة ، والايماة
الدالة ، حتى لتصبح القصة الممثلة نفسها نوعا من اللغة
التي قد تجد المتفرج أينما حلت . ولعل الأدوار الصامتة
التي كان يؤديها شارلي شابلن في أفلامه الأولى ، خير
شاهد على ذلك .

والمسرحية الهزلية ، تكون - في العادة - كوميديا
مواقف ، حيث الاعتماد على المهارة في بناء الحككة ،
أكثر من الاعتماد على تصوير الشخصيات . فبناء
الحككة - في الهزلية الجيدة - يتألف - أساسا من
سلسلة من التعقيدات والحلول التي يبرع المؤلف في
نسج خيوطها . لذا كان من الضروري أن يكون الفعل
نشطا ، والحركة سريعة الايقاع ، وأن تسود روح
المغالاة والمفارقة ، واستغلال كل وسيلة غير متوقعة

لتوليد الضحك مهما كانت غليظة وخشنة ، ومن ثم ، كان المشهد الهزلى - أو بالأحرى المسرحية الهزلية - أشبه برحلة سيارة قديمة ، يبدأ موتورها هادئا نسبيا ، ثم سرعان ما يهدر ، ويقعقع ، ويأخذ فى إصدار الأصوات العالية ، كلما ازدادت السرعة ، وكثرت منحنيات الطريق ومرتفعاته ومنخفضاته ، وقبل نهاية الرحلة يستعد الموتور للتوقف ، والصمت التام .

ويستغل الكاتب الهزلى - فى العادة - فرضا أساسيا واحدا يضفره داخل تنويعات من العقبات المبتكرة ، التى تتيح الفرصة للممثل الكوميدي الموهوب ، أن يبدع فى أدائه ، وأن يبتكر بدوره - مزجته اللونية الجاذبة - ويكون هذا الفرض الهزلى - طريفا ، وغير محتمل الوقوع ، ولا قياسا من الناحية الاجتماعية ، ومثيرا للترقب والاضحاك ، مثل اصرار الخادم الظريف على الزواج من ابنه الباشا ، أو تحدى غادة جميلة لزميلاتها على الايقاع برجل عجوز فى غرامها وتغيير أسلوب حياته النمطى ، أو رغبة القروى الثرى فى شراء كباريه ، لتلقين راقصات تعاليم

الاستقامة أو ادعاء المحب معرفة الطب للوصول إلى
حيييته المتسارضة ... الخ . ولا شك أن التحيكة
الهزلية تلك ، تتطلب من المؤلف — كما ألفتنا — براعة
خاصة في الممارسة ، والمناورة ، وإحساسا عبقيا بروح
الفن المسرحي ، وبإنفسية المتفرج : متى يداعبه ، وأين ،
وكيف ، وبم ، ولماذا .

وما دمننا قد تطرقنا إلى بواعث الضحك ، فينبغي
أن نؤكد هنا أن نظريات الكوميديا — بوجه عام —
تضم في عباؤها (نظرية) المسرحية الهزلية . كما أن
الحيل الكوميديية — في نوعيتها العامة — هي نفسها
المستخدمة في المسرحية الهزلية ، ولكن على المستوى
الأحط والأكثر بدائية وخشونة . فالكوميديا الهابطة —
كما يقول — ثيودور هاتلن : « تستغل مظاهر الإنسان
الفزيائية . ويعتبر جسسه ، بشهواته ، ووظائفه ، المصدر
الأول للمسادة الكوميديية . فالمواقف الهزلية ،
تعتمد — في العادة — على الفكاهة المرئية بالبصر ، مثل
تقديم إنسان كضحية لطبيعته البيولوجية ، لا من
الناحية الجنسية فحسب — ولكن أيضا كضحية — دافع

ما ، أو رغبة ، أو موقف ، يجعله يبدو مضحكا ، ويكون سببا في أن يفقده توازنه ، وسيطرته على نفسه ، أو على ظروفه . وعلى هذا ، فإن الشخصيات الهزلية تتحرك في عالم فزيائي نشط ، وهي خارج نطاق المناخ الصافي للتفكير الذهني . (ص ١٣٠) . ومن بين الوسائل الهامة والحيل المستخدمة في تحقيق الهزل المرئي : العنف البدني ، ووقوع خلط بين الشخصيات يؤدي الى سوء فهم الموقف . وأهم شرط يجب توافره في القسوة ، أو العنف المستخدم في المسرحية الهزلية ، هو ألا تسبب إيذاء ، لا للمشاهد ، ولا للممثل ، والا كان الشعور بالإيذاء الحقيقي ، سببا في اضاءة تعاطف المتفرج ، واتلاف المناخ الكوميدي المطلوب تحقيقه . ولكن عندما يؤكد سياق الأحداث ، أن الشخصية الواقع عليها العنف تستحق العقاب ، والزجر ، بسبب سوء سلوكها الاجتماعي ، فإن الموقف الكوميدي يكتسب قوة بوقوع هذا الجزاء العادل . والمسرحيات الهزلية التي وصلتنا - وتصلنا - لا تخلو من مناظر الضرب ، والعراك ، والمبارزة ، والصفع ، والركل

والرفس ، والعض ، والكدم حول العين والسقوط .
وقذف التورثة - أو نحوها - فى الوجه . . . الخ .

وبالإضافة الى استغلال العنف الفزيائى فى المسرح
الهزلى ، هناك حيلة فكهة ، طالما استخدمت منذ فجر
الكوميديا ، وهى بناء الأحداث حول شخصين توأمين
متشابهين . وهذا التشابه الفزيائى - الذى يستعان
على تحقيقه فى المسرح بالأقنعة والأزياء - وسيلة
فعالة - لخلق سوء فهم يؤدى الى الضحك . وفى
مسرحية « كوميديا الأخطاء » ، جعل شكسبير حبكته
أكثر تعقيدا ، وأثرى مادة ، بإضافة خادمين توأمين
متشابهين - هما : دروميو العرقسوسى ، ودورميو
الأفسوسى ، الى السجين التوأمين المتشابهين : أنثيفولسى
العرقوسى ، وأنتيفولس الأفسوسى . ولاشك أن
السينما المصرية - والعالمية - لم تنس حظها الكبير فى
استخدام هذه الحيلة الكوميدية ، التى تنتسب اليها
حيلة تنكر الشخصية ، الاخفاء حقيقتها الأصلية ، لتوليد
المواقف المضحكة .

ومما يدخل في نطاق المضحكات الفزيائية ،
التشوهات الخلقية ، أو عيوب تكوين الأعضاء
الجسمية ، في الضحية المؤداة على خشبة المسرح .
فالرأس الكبير ، أو الأنف الضخم ، أو الفم الواسع ،
أو القدم العرجاء ، أو العين العوراء ، أو القزم
أو الشخص المفرط في الطول ، أو الأصم أو الأخرس
أو الأبله ، أو العبي ، أو صاحب البشرة الشاذة .
وسائل معروفة لاثارة روح الغبطة والتفكه ، والضحك
في المحاكيات الهزلية ، التي يجب أن تتم على وجهها
الصحيح والا كان استخدامها السيء في الأداء مدعاة
لآثار الحزن والشفقة ، بل وأبتعات الاحساس
بالتقزز والرفض . ولاشك أنه كلما كان الشعب أكثر
تحضرا ، قلت في هزلياته استخدامات العنف واستغلال
الهزؤ بالعاهات لاستدراج الضحك .

أما ممارسة السلوك المختلف ، أو المنحرف ، عن
السلوك المعتاد في المجتمع ، فهو أهم مصادر تركيب
الموقف الكوميدي بصفة عامة .

لأن الشخص الخارج على التقاليد المألوفة التي أصبحت بمثابة قواعد قياسية ثابتة ، يعاقبه المجتمع على هذا الخروج بالسخرية والاستخفاف • ومن ثم ، كان التفكه في أصله تأكيداً على احساس الذات المتفككه بتفوقها على الآخرين الذين ينتقص قدرهم بسبب مخالفة العرف الجارى • ومن الأمور الغريبة ، أن المصلح الاجتماعى المستنير والذي يدعو الى تغيير الآراء والسلوكات التى اصطلح عليها المجتمع ، يكون عرضة للمؤاخذة والاضطهاد ، مثله فى ذلك مثل الشخص الأحمق ، أو المجنون ، لأن كليهما يعتبر خارجاً (أو منحرفاً) عن مواضع المجتمع التى أوجبت عليه جماعيته ، أن يحرسها ويحافظ عليها •

كما أن الأضرار البسيطة التى تلحق بالآخرين ، تكون مشار ضحكك فى الحياة وبالتالى فى المحاكيات الهزلية ، ولكن على شرط ألا تصل هذه الأضرار المادية أو الأدبية الى حد الايذاء المؤلم •

فسقوط الرجل السمين ، من فوق حصار هزيل ،

يشير ضحك الناس * ولكن اذا تسبب هذا الوقوع
فى احداث كسر بذراع الرجل - مثلاً - تحول
الموقف الساخر الى موقف مأسوى يشير الشفقة والألم .
وكذلك الذى يتعرض لمأزق اجتماعى ، يودى الى
احساس بحرج يشير الضحكات والتشفيى المريح ، أما اذا
تحول المأزق الى ضائقة عسيرة الحل والايذاء النفسى .
فيكون التأثير عكس ذلك تماما .

واذا كانت التشبوهات الخلقية ، والسلوكات
الخشنة الخارجة على تقاليد المجتمع ، والاضرار البسيطة
النمى تصيب الآخرين بلا ألم ، مظاهر مادية فى المسرحية
الهزلية ، فإن اللغة تلعب دوراً أساسياً فى البناء الدرامى
العام . فهى - الى جانب وظيفتها المعروفة - تقوم
بتوليد الطاقة الترفيهية ، واشاعة روح المرح والانبساط .
وهذه اللغة - الا فى لحظات قليلة نادرة - لا تتميز بأية
خصيصة أدبية رفيعة ، ولكنها تكون اللغة الدارجة
المعتادة ، ان لم تكن فى مستوى أحط ، ولهذا تستنكرها
الأذن النقدية المدربة ، ويعافها الذوق اللغوى السليم .
ومع هذا ، فان كتابة تلك اللغة تحتاج الى كفاءة

خاصة • لأن حوار المسرحية الهزلية ، ينبغي أن يكون متدفقا ، وواضحا ، وموحيا ، وقادرا - بشكل حاد - على التمييز بين ملامح كل شخصية وأخرى ، وعلى دفع فعل المسرحية الى التطور • والواقع ان كتابة الحوار الهزلي قد تبدو للبعض عملا ميسورا - ولكنها - في مستواها الصحيح تتطلب مهارة عملية ، وحسا مسرحيا ناضجا ، وشعورا خاصا بنكهة اللغة الشعبية المستخدمة ، وإيقاعاتها ، ومفرداتها ، وتراكيبها وامكاناتها في التورية والدلالات المباشرة • ووسائل المضحكات اللغوية في المسرحية الهزلية كثيرة ، ويحتاج تعديدها وتوصيفها - الى بحوث طويلة • فمن ذلك : النكات - والقفشات - والهجاء والتعليقات السريعة - والمفارقات - والتوريات - والمغالطات - والقافية - والغمزة - والتلقيح - والتلاعب بالألفاظ سواء بأكسابها معان جديدة ، أو اختصارها ، أو الاضافة عليها ، أو تبديل مواضعها ، أو تحريفها ، أو احابتها بعيوب النطق : كالتهتهة . والابدال ... الخ •

وبسبب استخدام المسرحية الهزلية لكل هذه

الوسائل المادية والأدبية (السوقية) في سبيل
(السوقية) - في سبيل استدرار الضحك ، تتهم بأنها
لا أخلاقية • والحقيقة أن المسرحية الهزلية ، لا تهتم
بالمسألة الأخلاقية ومضامينها ، لأنها تستهين استهانة
مرحة - أو وقحة أحيانا - بالسلوكات التقليدية ،
ولأنها - قبل كل شيء - تعيش بأفعالها وأقوالها خارج
دائرة الحياة الواقعية ، بناء على اتفاق صامت معقود
بينها وبين المتفرج ، على أن يسلم بمعقولية كل ما تقدمه
له • وفي هذا ، يقول ايريك بنتلى في مقدمة ترجمته
لمسرحية « دعنا نحصل على الطلاق » للكاتب الفرنسى
الهزلى فيكتوريان ساردو بأن الهزل يقدم وظيفته
قيمة ، وكأنها مفتاح أمان للتنفيس عن الاحباطات
والمكبوتات التى فرضتها الحضارة الحديثة على
الانسان • ومن هذا المنطلق ، يمكن أن يخدم الهزل
هدفا فرويديا ، يتجلى فى اشباع الميول المكبوتة • وإذا
كانت المسرحية الهزلية تتضمن - فى بعض الأحيان -
نقدا لما فى المجتمع من مفاسد - كما فى هزليات
موليير - فان هذا النقد يعد أمرا ثانويا ، وليس سببا

ضروريا لوجودها • وعلى هذا ، فان المسرحيات
الهزلية تعتبر أولا وأخيرا - وسيلة فنية للترفيه
والبحيحة النفسية •

أهم مراجع البحث :

- Hatlen, Theodore W. Orientation to the Theatre. New York, 1962.
- Kernodle, George R. Invitation to the Theatre. New York , 1976.
- Rowe, Kenneth Thrope. A Theatre in Your Head. New York, 1967.

معالجة التاريخ والأساطير مسرحيا

من المعروف أن التاريخ والأساطير مصدران من مصادر التأليف المسرحي في الآداب القديمة والحديثة . فمن معينهما يستمد المؤلف المسرحي مادته الخام ، ليصوغ منها عمله الفني الذي يبت فيه رؤيته الفلسفية الخاصة ، ويزاول قدرته التقنية على تشكيل الأحداث المختارة ، وتفسير دوافع شخصياتها . ومن هنا ، يثار التساؤل بين الحين والآخر : الى أى مدى يتصرف المؤلف في جسم الأسطورة الأصلية ، أو المادة التاريخية التي ينتقيها من مصادرها ، عندما يبنى منها مسرحية ؟؟

الملاحظ أن هناك ثلاث مواقف للكتاب حيال ذلك :

أما التصرف الحر المطلق في المادة الخام ،
وأما الالتزام الحرفي بأصولها ، وأما التوسط المتحرك
بين هذا وذاك • وفي ذلك ما ينبغي توضيحه •

إن الشك في (صحة) الأحداث التاريخية
المتواترة ، في بعض الأحيان ، أو (ضعف) الوثوق في
صدق حقيقتها ، يقابله الاعتقاد بأن الأساطير لا أصل
لها من واقع • ومن هنا ، انبثق الموقف الأول الذي يرى
معه بعض مؤلفي الدراما ، ضرورة التصرف المطلق عند
استغلال المادة الخام التي يقتطعونها من هذين
المصدرين لمعالجاتهم الفنية • وقد يصل هذا التصرف
إلى الحد الذي ينفذ فيه المؤلف عن الأصول المرشحة
للمسرحية ، كثيرا من الوقائع والتفصيلات المتواترة في
المراجع التقليدية ، والابقاء على فتات بسيطة منها ، كي
يبنى خياله عليها من عندياته كل ما يستطيع ابتكاره •
ولهذا ، نجد الأديب الفرنسي أسكندر دي ساس - الأب -

(١٨٠٢ - ١٨٧٠) يطلق يده بحرية فى أحشاء التاريخ ،
يكتب رواياته منه ، وهو يصيح متهكما :

« التاريخ !! من يعرف التاريخ ؟؟ ما هو الا مسمار
أعلق عليه لوحاتى !! » • فاذا كان التاريخ - الذى
لا يمكن أن يكون كله محل شك من ناحية حدوثه
لواقع - مجرد عامل ثانوى بالنسبة لأهمية الخيال
وتصوراته وتصرفاته فى العمل الفنى ، فما هى حدود
التصرف فى معالجة الأسطورة التى هى يقينيا ، لا أصل
لها من واقع ، كما هو معروف ؟؟ لاشك أن التصرف
سيكون مطلقا ، مما يحتمل معه طمس المعالم الرئيسية ،
وتغيير الملامح الفعلية •

ومن هذا الموقف الحر ، يصبح من حق المؤلف
المسرحى أن يتناول الأحداث التاريخية المأسوية ،
أو الوقائع الأسطورية الجادة ، تناولا كوميديا ،
والعكس صحيح • وعندئذ ، لا يساءل العمل الفنى
عسا فيه من (حقائق) تاريخية ، أو (أصول) أسطورية ،
طبقا للمعايير المصطلح عليها •

أما الموقف المتطرف الآخر في عملية المعالجة ، فهو يوجب الالتزام الحرفي بالوقائع المتوارثة - حتى التفصيلية منها - كما وردت في التاريخ أو الأساطير . وفي هذا المنحى ، تذكر عباس محمود العقاد ، وهو يحمل - حملة شعواء - على أحمد شوقي - لأنه لم يلتزم - في مسرحيته « قمبيز » بوقائع التاريخ ، وكل تفصيلاته وجزئياته التي تخص الحقبة التي عاش فيها قمبيز . بل وصل تشدد ناقدنا في مؤاخذه شاعرنا ، الى حد مساءلته عن سبب اغفال استخدام شخصيات تاريخية في مسرحيته ، وكانت معاصرة لقمبيز ، مثل : « صولون » المشرع اليوناني ، و « قارون » ملك ليديا ... الخ (؟؟) . وكأن العمل الفني للأسف - وثيقة تاريخية عريضة ، مسئولة عن تسجيل كل شيء حدث في حياة قمبيز ، أو لمشهورى عصره .

والحقيقة أن كلا الموقفين المتطرفين معيب ومنتقص ، لأنه اذا كان أولهما يتجاهل أساسيات المادة الأصلية ، ويغضى عن المسلمات التراثية ، ويسلم قياده لسطحات الخيال ، فإن آخرهما يتناسى قيمة فعالية الخيال في

العمل الفنى ، ولا يعترف بمتطلبات الرؤية الفلسفية الشخصية فى المعالجة ، ولا بالمهارة التقنية الخاصة ، ولا بتأثير الفروق الفردية التى من شأنها أن تميز كاتباً مسرحياً ، عن كاتب مسرحى آخر •

وعلى هذا ، فإن الإجابة الشافية على التساؤل السابق ، يمكن أن تأتى - نظرياً وعملياً - من فكر اليونان القديمة • فإذا كانت الفضيلة - فى نظر أرسطو - هى وسط بين رذيلتين ، فإن الموقف الأفضل هو الذى ينوسط الرأيين المتطرفين السابقين ، والذى يتبدى - تطبيقياً - فى ممارسات شعراء التراجيديات اليونانيين العظام • فقد كانوا يختارون من المادة الأسطورية - (أو التاريخية فى أحيان نادرة جداً) - تجارب متصلة محددة ، تصلح لتصنيع أوعية - طبقاً لقوالب درامية معينة - كى يصبوا فيها أفكارهم ، ومهاراتهم فى الشعر والصياغة المسرحية • وخلال عملية التصنيع هذه ، يلتزمون بالهياكل الأساسية فى أصل الأسطورة - أو مادة التاريخ لو كانت قد أتاحت • أما الاختلاف - بين شاعر وآخر يكون قد تناول نفس المادة -

فينشأ - في الغالب الأعم - من اختلاف طريقة تناول ،
ومعالجة التفصيلات بالحذف والاضافة ، وتصور
ما يمكن أن تكون الأسطورة قد أهملته من تفريعات
ودقائق لو كانت قد وقعت فعلا • ثم - وهو أمر هام
جدا - من تفسير كل شاعر لدوافع الشخصيات ،
وتحميل التهمة الأساسية وجهة نظره الخاصة ،
وابتكاره - أو عدم ابتكاره - حبكة فرعية ، تتأكد
بها الحبكة الرئيسية ، ويثرى بها مجرى الأحداث •
وهذا ما يمكن أن نلمسه في ثلاث معالجات لقصة
اليكترا - تخلفت لنا عن المسرح اليونانى القديم - لكل
من اسخيلوس ، وسوفوكليس ، ويوريبيدس • ولأن
هذه المسرحيات الثلاث تختلف وتتفق ، في الوقت
نفسه ، فقد أصبحت موضوعا للسوازنة في الدراسات
الحديثة ، كما أصبحت - أيضا - مادة استيحاء في
المسرح الحديث • ولا تنهى - في هذا المجال - أن
أسطورة أوديب الملك ، قد عولجت في المسرح الكلاسى
القديم ما لا يقل عن خمس عشرة مرة ، بل وبقيت طوال
القرون نلهم خيال مؤلفى الدراما الى العصر الحالى ،

حتى لقد بلغت جملة معالجاتها في الأدب الفرنسى -
وحده - ما لا يقل عن ثلاثين مسرحية - ولولا خصوصيتها
في الاستلهام ، لاكتفى الأدب الغربى بمعالجة سوفوكليس
وحدها . الا أن هذا التعدد ، ناتج - كما ألمحنا -
عن التعامل المرن الواعى مع الهيكل الأصيل للأسطورة ،
وعن قدرة في التجديد المتحفظ داخل اطار الحدودية
التقليدية ، وفى ضوء فلسفة المؤلف الخاصة ، وليس
من اباحة قلم كل معالج لأن يتعرض لكيان الأسطورة -
(المتوارثة) الأصول - بالتقطيع ، والاضافة ، والتغيير
غير المحدود ، وتشويه المعالم الأصلية . اللهم الا قلة
نادرة آثرت بعض ذلك .

الواقع ، أن لكل أسطورة - بالمعنى العلمى -
موتيفة motif - أو جوهر ثابت ، يخصها بأخص
الحقائق التى تحدد ماهيتها الشخصية ، فاذا ما فقدت
هذا الجوهر - بسبب التطرف فى التغيير والتحوير
والتبديل - فقدت أصالتها التى فطرت عليها . أى ،
إذا ما اختار مؤلف ما أسطورة معينة ذات جوهر
معروف ، تتحدد به قسما شخصيتها المميزة ، وقام

بنقض عناصرها البنائية ، وتفريغها من محتواها الأصلي
فى سبيل تحقيق رؤيته الفنية الخاصة ، فانه يكون من
الأجدى أن ينسب الأسطورة فى صورتها المصحفة الى
نفسه ، أو تتخير أسطورة أخرى ، تكون بطبيعتها أميال
الى مستهدفه . فـ « حوان » الملابس الذى يفككه
النجار ، ويحوّله الى نضد (طاولة) ومقعد ، يفقد
ماهيته الأصلية بهذا التحول ، ويكتسب ماهية أخرى
مختلفة تماما ، وعليه — عندئذ — أن يتسمى بالاسم
الآخر ، ويتقلد الوظيفة الجديدة . وبهذا القياس . فان
العملية المسرحية التى تستحدث من الأسطورة على
هذا الوجه ، لا يمكن أن تدعى بأنها (معالجة) لأسطورة
(كذا) ، وانما يمكن أن تدعى استيحاء لها ،
أو استهداء ، أو استرشادا بها ، أو أية صفة أخرى .
ويمكن أن يتجلى المثال على ذلك فى مسرحية
« بجماليون » للكاتب الأيرلندى برناردشو ، حيث نجد
العلاقة بين الأسطورة اليونانية الأصلية ، والمعالجة
المسرحية الحديثة ، مجرد علاقة فى المعنى العام ، وليس
فى المادة ، أو المبنى ، أو الشخصيات . ومن هذا

القبيل ثلاثية المؤلف المسرحى الأمريكى يوجين أونيل ،
والمسماة « الحداد يليق باليكترا » ، والتي لا تعد
معالجة بالمعنى المصطلح عليه ، وإنما استثناسا ،
أو استمثالا معاصرا بقصة اسخيلوس فى ثلاثيته
التراجيدية المعروفة : أجاممنون - حاملات القرايين -
ربات العذاب • وفى العمل المسرحى اليونانى ، تقتل
« كليتمنسترا » زوجها « أجاممنون » ، فتبكيه ابتهما
« اليكترا » ، ثم تنتقم من أمها لمصرع أبيها بمساعدة
أخيها « أورست » • وفى العمل المسرحى الأمريكى ،
يتتبع المؤلف الركائز الأساسية القديمة بالتعصير
أو التحديث ، فتقوم « كريستين » بقتل زوجها
« عزرا مانون » ، فتبكيه ابنته « لافينيا » ، ثم تنتقم
من أمها بمساعدة أخيها « أورين » • وما عدا ذلك
فمختلف تمام الاختلاف بين الثلاثيتين •

والحقيقة ، أنه يغض النظر عن مقدار ابتعاد المؤلف
المسرحى أو اقترابه من (حقائق) المادة التراثية التى
يعالجها أو يستلهمها - سواء كانت مادة تاريخية ،
أو أسطورية ، أو حتى مسرحية قديمة ، أو رواية

معروفة ، أو قصة قصيرة مشبعة بالعناصر الدرامية - فان الحكم على العملية الفنية المستولدة يتوقف على الاجابات التى يمكن أن تدلى بها مثل تلك الأسئلة : هل العملية الفنية - فى مجملها - دعم فنى جاد لرأى معين ، بغض النظر عن شكلها الدرامى ككوميديا أو تراجيديا أو ميلودراما ؟؟

وهل هى اضافة صادقة حقيقية لتراث الانسانية الثقافى ، ولو كان على المستوى المحلى ، أم أن هذه العملية الفنية مجرد تعبير شخصى لاستعراض القدرة على القيام بألعاب بهلوانية أدبية ؟ أم هى نتاج فحج ينم على ذوق سقيم وتفكير سطحى ؟؟ أم هى مجرد محاولة لتزييف الوقائع الجوهرية والملاحم الأساسية فى المادة التاريخية ، أو الأسطورية ، والتى تتميز بها ذات المادة ، كالقيام بتزويج أوديب من ابنته بعد قتل زوجها بالسهم ، أو تزويج شجرة الدر من أمير فرنسى ، أو جعل صلاح الدين الأيوبي يغزو انجلترا بجيوشه . أو جعل ايزيس تتآمر مع ست على قتل زوجها أوزوريس .. الخ

ان مثل هذه الاجتهادات التى تمسح القيم التراثية
لن تخلق فنا - مهما تسامى بناؤها - ولكنها ستكون
مجرد تعبير خدوع عن نفس سادية مازوكية ، أشبه
بنفس طالب طب فاشل يجرى عملية جراحية فى وجهه
فينوس ، أو حورية من الجنة ، بدعوى إعادة تجميلها .

النهاية السعيدة للمسرحية

« النهاية السعيدة » - في أية مسرحية - هي الناتج الأخير الذي تصل اليه الشخصية ، التي يتعاطف معها المتفرجون ، ويرون في ذلك الناتج ، الحل الذي يسرهم ، ويرضيهم نفسيا ، لأنه يتفق مع مواضعاتهم الأخلاقية .

ومن هنا ، يمكن أن يبرز تساؤل : اذا كان تحقيق رضا المتفرجين وسرورهم ، هو - بلاشك - هدف طيب ، ألا يكون من الأفضل انهاء المسرحيات بنهايات سعيدة ؟؟

الواقع أن هذا التفضيل ، غالبا ، ما يناصره

المهتمون بإيرادات شبالك التذاكر في المسرح • ولكن ،
لو تغاضينا - الى حين - عن الرغبة في تحقيق النفع
المادى ، فان للتجربة المسرحية - عبر عصورها الطويلة
السالفة - رأيا في هذا الموضوع • وهذا الرأى ،
ذو شطرين : يتعلق أولهما بحاجة الفن ، وآخرهما بحاجة
الانسان • فالمسرحيات التى يمكن أن تحقق نجاحا أدبيا
وماديا معا ، هى التى يتمسك فيها الفن بقيمه الخاصة ،
ويهتم - فى نفس الوقت - بأشباع مطالب الانسان
الشعورية •

وتفسير ذلك ، هو أن الفن - سواء كانت المسرحية
عنده ، تنتهى نهاية سعيدة ، أو غير سعيدة - محكوم
عليه بأن يحقق كيانه من استخدام أصوله ومواضعاته
الخاصة به • ومن هذا المنطلق ، لا يلجأ الى الحياة
فى كل قضاياها ، كى تفصل هى فيها ، وتحدد له كل
مساراته • ومن ذلك - بالطبع - قضية النهاية فى
المسرحية •

ان الحياة الانسانية سلسلة من الأحداث
المتشابهة ، والمتصلة ببعضها على أساس سببى • وهذه

السلسلة تمتد بلا نهاية • وإذا كان ولا بد وأن تعلق الحياة على ذلك برأيها (دون تفلسف) فلن يكون التعليق غير التأكيد على أنه لا شيء فيها يتحدد بنهاية • لا شيء مقطوعا بخاتمة حاسمة ، ليس لها ما بعدها • فانفصال الزوجين عن بعضهما ، أو انتصار البطل على غريمه ، أو زواج الفتى من فتاة أحلامه ، أو الحكم على الجانى بالسجن مدى الحياة ، ليست الا نهايات وقتية ومرحلية ، تتولد عنها بدايات لمراحل أخرى • بل ان الموت نفسه ليس نهاية ، وانما هو ميلاد لشيء آخر • فادا كانت القبور تعلن عن نهاية سكانها الحياتية ، فان هؤلاء السكان قد تجاوزوا عتبة هذا الاعلان ، وخطوا الى عالم ثان • وأليس أخفت أصواتهم يبقى مترددا في موجات الأثير المنساح في الزمن اللانهائي ؟؟

فالحياة — اذن — تنكر الفراغ ، كما تنكر النهاية القاطعة • ومن ثم ، فان نهاية آية مسرحية يجب أن تكون ذات طبيعة مصنوعة ، متسقة مع ما قبلها • ومستولدة من ضرورات الصنعة • أى ينبغى تخطيط النهاية ، لا طبقا لعوارض الحياة المعاشة — التى لا منطق

لها ولا قانون - وانما استجابة لمطالب الفن التي تهدف الى تحقيق التنسيق والتناغم في العملية الابداعية . وهذا يعنى - مرة أخرى - أن الفنان الصادق الذي يبدأ عمله ، وفي ذهنه هدف معين ، يجب ألا تكون نهاية هذا العمل منطقة ، ومحملة التصديق فحسب . بل ويجب - أيضا - أن ينم عمله ، طبقا لقواعد الفن الأكثر صرامة والتزاما عن عوارض الحياة ، التي يسكن أن يؤدي اتباعها الى خلخلة العمل الفني ، بتدخلها اللامنطقي ، تحت اسم المصادفات التي تقع فيها .

فالذن - بحكم الواقع .

ان الدراما - بطبيعتها - فن جماعي واجتماعي . فهي ليست فنا فرديا ، يتصل فيه الروائي بفرد ، أو الشاعر بقارئ ، أو الرسام بمشاهد ، وانما هي عمل تجسده مجموعة من الفنانين على خشبة المسرح ، أمام مجموعات من المتفرجين قادرة على الاستجابة .

ولما كانت الدراما - في الغالب - تصور مباراة ، أو صراعا ناشبا بين ارادة وأخرى ، فانها تعتمد في

تحقيق أهمية هذا الصراع على سيكولوجية هؤلاء
المتفرجين ، ورغبتهم - شبه الغريزية في التشيع
والموالاتة . فهم يميلون الى التعاطف مع شخصية ، ضد
شخصية أخرى . ويسرون - عادة - اذا ما انتهت
المسرحية بانتصار الشخصية التي يتعاطفون معها ،
وهزيمة الشخصية المعتدية .

ومن هنا ، يمكن التساؤل : هل يحق للمؤلف
المسرحي أن يتدخل (شخصيا) في عسلته الابداعية اثناء
الكتابة ، يأخذ في التحايل ، والتحكم الخفى في
خطوات تطورها (الطبيعي) ، كى يضمن للمسرحية
نهاية سعيدة ، حتى ولو كانت هذه النهاية قد تراوغ
منطق الاستقلال الفنى للعملية ؟؟؟

الحقيقة ، أن الاجابة على هذا السؤال الخطير ،
يجب ألا تكون متسرعة أو حاسمة ، اجتناب الدخول في
معمة الجدل والتحاور الطويل ، وانما يستحسن تقبل
الاجابة التى توحى بها تجارب كبار كتاب المسرح
العربى ، خلال تاريخه الطويل .

فإذا ما حملنا هذا السؤال ، واستجوبنا به تلك
التجارب المسرحية لعشرات المؤلفين - وفي مقدمتهم
شكسبير وموليير - فلاحظ أن تدخل المؤلف لانتهاء
مسرحيته ، تبرره المسرحية الكوميديّة وتسمح به .
ولكن لا تقبله المسرحية الجادة . فالمسرحية الكوميديّة
لا تمنع في أن يفرض مؤلفها نفسه خفية على منطق
أحداثها . ويظل يداورها ويحاورها حتى يدفع بها في
النهاية الى الحل السعيد ، الذي لا بد وأن يرضى المتفرج .
أما الأمر بالنسبة للمسرحية الجادة ، فمختلف تماما
عن ذلك .

فالدراما - كما أشرنا سابقا - غالبا ما تقدم صراعا
بين قوتين متعارضتين ، يكون الانسان دائما أحد هاتين
القوتين . أما القوة الأخرى ، فقد تكون هو نفسه .
أو السنانا آخر ، أو مجتمعه ، أو قدره . أو عنصرا من
عناصر الطبيعة . وبقدر ما يكون الصراع في المسرحية
الجادة ، أكثر حيوية ، وأبلغ أهبة ، بقدر ما يزداد
احساس المتفرجين بالرغبة في حسم هذا الصراع .

حسما عادلا دون تحيز. ومع أنهم يتعاطفون مع شخصيات معينة ، الا أنهم لا يميلون الى أن يتدخل المؤلف لمناصرتها مناصرة لا تستحقها ، وانما يتوقعون أن تتعامل الأحداث مع بعضها ، طبقا لطبيعتها الدينامية القائمة ، دون أن يتدخل المؤلف عن عمد كى (يلوى) الطريق الطبيعى الى نهايتها ، كما هو شأنه مع الكوميديا .

هذا الاحساس الذى ينبض (بالفطرة) فى وجدان جماهير المسرح ، والذى يطالب بتحقيق العدالة بما يتناسب مع أهمية الصراع ، يمكن أن يتناظر مع أحاسيس مشجعى فريق محترف من فرق كرة القدم . مثلا . فمن المسلم به ، أن كوكبة المشجعين لفريق معين، تكون - أثناء المباراة - مشتعلة حماسا ، وتتمنى أن يفوز الفريق الذى تناصره .

وعندما تقام مباراة (ودية) بين فريقين ، ولا تكون أمام الفريق المنافس للفريق الذى تناصره كوكبة المشجعين أية فرصة للفوز ، فان تلك الكوكبة ، تشعر بالارتياح ازاء أى قرار - مشكوك فى صحته - يصدره

الحكم لصالح الفريق الذى تناصره تلك الكوكبة - أى شعور بالميل نحو ما ليس عادلا .

ولكن عندما تقام مباراة للحصول على كأس البطولة ، ويصبح الفوز بها أمرا مرغوبا وضروريا ، فإن أى قرار جائر أو خاطيء يصدره الحكم - حتى ولو كان فى صالح الفريق الذى تناصره تلك الكوكبة - يقابل من الداخل بشيء من عدم الارتياح ، وقلة الرضا . ففى تلك الحالة ، تشعر تلك الكوكبة من المتفرجين ، بأنها لا تستمتع بالمباراة استمتعا كاملا ، لأن هذا النوع من الاستمتاع لا يتحقق الا عندما يتوافر للمباراة تحكيم عادل ، وصحيح ، وتكافؤ فى الفرص . فالفوز القائم على تحكيم عادل وصحيح ، أصدق امتعا من الفوز القائم على تحكيم متعسف ، ومزيف .

وقياسا على ذلك ، فإن متفرجى المسرح لا يشعرون - غالبا - بالرضا الكافى ، اذا ما شرعت المسرحية الجادة - التى يشاهدونها - تأخذ طريقها (الطبيعى) نحو النهاية غير السعيدة ، ثم تصاب فجأة بالتواء فى

مجرأها ، كى تنتهى نهأية سعيدة مغصوبة عليها •
بالأضافة أنى هذا ، فأن المتفرجين قد يستمتعون
بالمسرحية الكوميديية دون أن يصدقوا أحداثها ،
أو يقتنعوا بما يجرى فيها ، ولكنهم لا يستمتعون
بأحداث المسرحية الجادة استمتعا كاملا ، ما لم يصدقوا
أحداثها ، ويقتنعوا بما يدور فيها • وعلى هذا ، اذا
كان ولا بد وأن تكون النهاية فى المسرحية الجادة
مستعة ، ومحقة للرضا النفسى ، ينبغى أن تكون متسقة
مع أحداثها السابقة ، ومقنعة ، ودافعة على التصديق •
وهذا يعنى ، ألها يجب أن تماشى حاجة الفن ومنطقه ،
من أجل اشباع حاجة الإنسان ومنطقه أيضا •

وهنا ، نخلص الى استنتاج متناقض ، مؤداة : أنه
بينما يجاهد المؤلف الكوميديى - فى الفصل الأخير من
مسرحيته - أن يحقق رضا المتفرجين ، بالتخلي عن
قواعد الفن ، ودفع النهاية فى هوادة نحو الحل السعيد ،
فأن مؤلف المسرحية الجادة ، لا يستطيع أن يحقق هذا
الرضا الجماهيرى على نحو صحيح ، الا عن طريق
الالتزام بالحقيقة الفنية ، ودوافعها المنطقة •

وهذه الظاهرة المتناقضة ، غالبا ما تغيب عن أذهان المهتمين بقضية انتهاء المسرحية من زاوية ما يحققه شباك التذاكر من إيرادات . فهم — نادرا — ما يدركون أن المسرحية الجادة التي تنتهى بنهاية غير سعيدة ، يمكن أن تحقق نجاحا ماديا أكثر ، اذا ما تم رسم مخططها من البداية وحتى النهاية ، طبقا لمتطلبات الفن ومسراه الطبيعي . بدلا من ختمها بنهاية سعيدة مغموسة عليها ، لا يستطيع المتفرجون الاقتناع بصدقها في سهولة .

واذا كان المتفرجون يتوقعون من مشاهدة العرض المسرحي الجاد ، أن يحصلوا على جرعة من المتعة ، فإنهم — في نفس الوقت — يكونون أكثر توقعا للحصول على اشباع نفسي ، يتولد من الاقتناع والتصديق . ولعل الدليل على ذلك ، ما طرأ من تعديل على نهايتى مسرحيتى وليم شكسبير : « الملك لير » و « روميو وجولييت » . ففي أوائل القرن الثامن عشر ، قدمت المسرحيتان على خشبة المسرح الانجليزى ، بعد تغيير

نهايتيهما المأسويتين الى نهايتين سعيدتين • ومع أن
الهدف من هذا التعديل ، كان يرمى الى ارضاء
عواطف الجماهير ، الا أن المسرحيتين ، لم يسقطا سقوطا
فنيا فحسب ، وانما كانا - الى جانب ذلك - فاشلتين
جماهيريا ، وماديا في المحل الأول •

أهمية فواصل الاستراحة في بناء المسرحية

من بين الأمور التي يتفوق فيها الكاتب المسرحي
الغربي على زميله في العالم العربي الوعي بتاريخ التنظير
الدرامي ، والاسهام في مجاله . فبينما يستطيع المؤلف
الغربي تمحيص نصوصه المسرحية بنظرة مثقفة ،
والتوصل الى نتائج نظرية تصبح في حد ذاتها نتاجا
فكريا - حتى ولو لم تتفق أصولها مع مقومات
نصوصه - فان كاتبنا المسرحي - مهما بلغت درجة
ثقافته المسرحية - غالبا ما يبدع أعمالا مسرحية فقط ،
ويصمت صمتا تاما عن محاولة التقديم لها بنظرية
درامية ، أو يستخلص رؤية فكرية تحدد فلسفته وأبعاد
تقنياته وتطورها .

وقد يدل ذلك الموقف — شبه السلبي — على
عفوية الانفعال أثناء الكتابة ، وعلى الانفصال عنها
عقليا بعد الانتهاء منها .

ومما جذب انتباه بعض كتاب المسرح الأوربي
مسألة تبدو بسيطة وثنائية ، إلا أن لها فعالية في التأليف
المسرحي ، وهي مدى أهمية وجود فواصل استراحة
تقع بين فصول المسرحية الواقعية ، أو بين مشاهدتها
إذا كانت عبارة عن حلقات متتابعة من المشاهد كما هو
الحال في مسرحية فردريك درينمات « هرقل وحظيرة
أوجياس » ، التي تتألف من خمسة عشر مشهدا تتلاحق
وراء بعضها ، مما اضطر مؤلفها الى اقتراح استراحة
بعد المشهد التاسع .

الواقع أن كثيرا من كتاب الدراما لا يمانعون في
وجود فواصل استراحية ، ولكن في شيء من التردد
والفتور ، وكأن تلك الفواصل شر لابد منه . فالمتفرج
يحتاج أثناء وجوده بالمسرح الى فسحة من الوقت —

ولو قصيرة - كى ينفصل فيها - فزيائيا ونفسيا - عن متابعته لما يجرى فوق الخشبة ، ويرخى لأفكاره العنان ويتخفف من توتراته ، ويتمشى الى الصالة الخارجية ليدخن أو يثرثر مع صديق ، أو يعلق معه على ما رآه منذ قليل . وبدون اقامة فترة الاستراحة هذه ، قد لا يتمكن المتفرج من استرداد قدرته الأولى على الاستمتاع الجمالى بأحداث الفصل التالى . أما الوجه الآخر المضاد للمسألة فهو متخف ، وأشبه بظلال الشك التى تتوارى على استحياء خلف المجابهة الصريحة بالحقيقة ، ويهمس هذا الوجه بوجوب تجنب حشر استراحات بين الفصول لأنها قد تدفع المتفرج على الاتصال الانفعالى عن الأحداث المعروضة ، بل قد يصبح من الصعب الحصول عليه مرة أخرى الى الفصل التالى ، وهو مشحون بنفس مقدار المعاشية النفسية السابقة . وفى هذا السبيل نجد تصريرا واضحا ساقه الكاتب السويدي أوجست استراند يبرج فى مقدمته التحليلية الضافية لمسرحيته « الأنسة جوليا » .

« أما فيما يتعلق بالجانب التقنى ، فقد جربت الغاء

تقسيم المسرحية الى فصول • لأتني استنتجت أن قدرتنا على التوهم تصاب بالاضطراب بسبب فواصل الاستراحة التي يجد المتفرج أثناءها فرصة من الوقت للتفكير والهروب من التأثير الايحائي الذي يقوم به المؤلف كمنوم مغناطيسى • ومن المحتمل أن يستغرق عرض مسرحيتى ساعة ونصف الساعة ، وهو نفس الوقت الذى يمكن أن يستغرقه الاستماع الى محاضرة ، أو عظة دينية ، أو نقاش برلماني • ولا أعتقد بأن العرض المسرحي الذى يستغرق نفس الوقت سيكون متعبا • وفى بداية حياتى المسرحية - أى حوالى سنة ١٨٧٢ - حاولت فى احدى محاولاتي الدرامية الأولى وهى مسرحية « الخارج على القانون » أن أحقق هذا الشكل المركز ، مع أنه نجح نجاحا محدودا • كانت المسرحية تتألف من خمسة فصول ، ولم أدرك - الا عندما انتهيت من تأليفها - أن التأثير الذى تخلفه مقطع ومضجر • فأحرقت مخطوطة المسرحية ، ومن رمادها أخرجت فصلا واحدا جيدا التحريك ، يقع فى خمسين صفحة مطبوعة ، ويستغرق عرضه ساعة واحدة • وعلى

هذا ، فان شكل المسرحية الحالية ليس جديدا ، ولكنه يبدو من لوازمى * ومن المحتمل أن يصبح مع الأذواق المتغيرة واقعا فى الوقت المناسب * ان أملى أن نجد فى يوم ما المتفرج المتعلم بدرجة كافية تجعله يقضى سهره كاملة لمشاهدة مسرحية واحدة تقع فى فصل واحد ، ولكن فلنحاول ذلك وننتظر * وفى نفس الوقت ، لكى أمد المتفرج — وكذلك اللاعبين — باستراحة من الوقت دون السماح لهذا المتفرج بالهرب من الايهام ، فقد أدخلت ثلاثة أشكال فنية ، هى : المحادثة الفردية (المونولوج) ، والايماء (مايم) ، والباليه * وكل هذه الأجزاء الدرامية ، لها أصول فى التراجيديا الكلاسية : فالقصيدة الانشادية الرثائية للممثل الواحد أصبحت هنا مونولوجا ، كما أصبحت الجوقة باليها » *

ومعنى هذا — كما هو واضح — أن استرند بيرج قد تصور أنه حل مشكلة تأثير الايهام المتصل — بدلا من الايهام المتقطع — عن طريق مسرحة فعل طويل متصل المواقف والأحداث دون أن تقاطعه فواصل استراحة * الا أنه قد لاحظ بأن مشكلة أخرى نجمت عن استمرارية

هذا الفعل ، وهى صعوبة تحقيقها على خشبة المسرح ، ومنع المتفرج من مغادرة مقعده ، والخروج على الوضع النفسى المفروض عليه . لذا حاول أن يعرض متفرجه ذلك بتقديم فاصل مسل خفيف من الرقص والغناء . غير أنه لم يفتن الى ظهور مشكلة أخرى ، وهى أن هذا الفاصل يبدو مفتعلا ، وأن علاقته بتيسة المسرحية وحبكتها واهية ومتهاففة .

والحقيقة أن نجاح استرنديبرج فى تحقيق امتداد مسرحى طويل دون مقاطعة استراحية لا يعزى الى حشر هذا الفاصل الترويحى الراقص ، وانما يعزى أساسا الى أن طول المسرحية نفسها محدود ، ولا يمكن أن يتجاوز عرضه تسعين دقيقة ، وهى نفس المدة التى يمكن أن يستغرقها عرض فصل مسرحى واحد فى مسرحية عادية ذات ثلاثة فصول مثلا . وعلى هذا ، فإن عرض مسرحية « الأنسة جوليا » لا يتجاوز احتمالية (صبر) المتفرج الفزيائية والنفسية ، وانما ينفذ فى نفس اللحظة التى ينتهى فيها فصل مسرحى ، ويسمح للمتفرج بالتحرر من التزامه بمطالب الكرسي الذى يجلس فيه .

بالإضافة الى هذا ، فان هناك ناحية بنائية هامة وهى أن هذه المسرحية كانت ستصبح ذات تأثير أكبر ، لو أنها أتاحت للمتفرج فسحة استراحية من الوقت ، كى يفكر فى عملية السقوط الجنىسى والطبقى الذى تردت فيه الآنسة جوليا الارستقراطية مع خادمها الجلف . كما أن قدوم الفلاحين الى مطبخ قصر الكونت وهم فى أفخر ثيابهم ومعهم كؤوس الخمر ، كى يؤدوا رقصة غنائية جماعية يبدو مصادفة سعيدة ، وان كانت فى حقيقتها اضافة مقحومة . وكان من الأجدى لمعمارية الحكمة الدرامية أن تتاح لها (فتحة) استراحة قصيرة بدلا من تلك الرقصة حتى تتحدد مبررات الأحداث التى يمكن أن تقع خارج حيز خشبة المسرح .

ومما يتعلق بالموضوع المعالج فى هذه المقالة ، أن أبعاد الشخصية فى المسرحية غير الواقعية ، تختلف عن أبعاد الشخصية فى المسرحية الواقعية من ناحية التأثير الجمالى . ففى مسرحية جان راسين الأسطورية « فدر » - والتى عرضها المسرح القومى هذا الموسم - قد يشعر المتفرج غالبا - بأن الشخص الذى

يتحرك ويتكلم وينفعل فوق خشبة المسرح ليس الأميرة الكريمية الوالدة فدرا ، وانما الفنانة سميحة أيوب التى تلعب شخصية فدرا ، ولهذا قد لا يحمل المتفرج فى تصوره أثناء الاستراحة وجودا استمراريا لفدرا الأسطورية ، وانما وجودا للفنانة سميحة أيوب . أما فى المسرحية الواقعية فان الأمر يتضاد . ففى مسرحية سعد الدين وهبة « كوبرى الناموس » - مثلا - قد يتناسى المتفرج أن الشخص الذى يتحرك ويتكلم وينفعل على خشبة المسرح هو الفنانة سميحة أيوب ، بل يمكن أن يكون « خضرة » . ومن ثم ، فان خضرة هى التى تستمر فى تصور المتفرج أثناء الاستراحة ، وحتى نهاية المسرحية ، وليست الفنانة سميحة أيوب . ومن هذا المنطلق الجمالى ينبغى أن يوهم المتفرج بأحداث تقع خلال الاستراحة فى المسرحية الواقعية . أى ينبغى ألا ترخى الستارة على وقائع نهاية الفصل الأول، ثم تنفرج عن بداية الفصل الثانى - بعد الفصل الاستراحي - والأحداث متواصلة زمانا ومكانا واستمرارا فزيائيا وكأنه لم تقع أحداث بين الفصلين .

واقعد وقع فى هذاف المفظور الكاف الانفلىزى هارولد
بمنتر فى مسرفففة « الحارس » • فأأداث المسرففة كلها
نقع فى أمسة من أمسفات الشفاء ، وفسفء الفصفل
الشافى بفكفلة الأأداث الفف افففى الففا الفصفل الأول
ءون أن فنففى علففا وقف كاف الا من فوان فلفة ،
بالرغم من وفوء اسفرافة قء فمفء الى رفب السافة •
مما قء فءفع المففرفف الذى حمل شففصفا المسرففة
معه فى الاسفرافة أارف الصالة على الفساؤل الفففى :
مافا كانت ففعل الشففصفا فوال هفا الفاففل
الاسفرافى ؟؟

لذا كان على الكاف المسرففى الواقفى أن ففصور
وفوء أفعال فأءف فلال ففرف الاسفرافة ففى فصبح
بالنسبة للمففرفف المبرر الجمالى لهفه الفوافل المفروضة •
وهنا قء فنبف فساؤل فى ذهن الكاف : أى أأداث فى
نهر الفصة الفارف فنبفى أن فؤءى (ففالفاف) والسفارة
مرفاة ، والمففرفف فى اسفراففه ؟؟ والرف على ذلك فلفم
بففقفم أمفلة من الوقائف الفف ففضل أن ففم فى فففة
المففرفف عن أأداث الفشفة ، مثل : مناظر الفروب ،

ومعارك البحار والأجواء ، ومسابقات الخيول والرياضة .
ومواقف الاغتصاب الكامل ، ومشاهد الأفعال العنيفة ،
وعمليات التعذيب البدنية ، والسفر ، والنمو الجسمي ،
والاتفاعلات الصارخة ، والأحداث العابرة ، ومراحل
التغيرات الحسية . الخ . وغير ذلك من الأفعال
والأقوال التي يتضمنها خط الحكمة العام ، ولكنها
تسقط أو تحذف في أزمنة الاستراحة لأنه يصعب تنفيذها
على خشبة المسرح ، كما أنها قد تسبب ردود فعل
عنيفة تؤثر بالضرر على أعصاب المتفرج ونفسيته .
وهذا الحذف المتعمد والمطلوب يفرض على الكاتب
المسرحي من ناحية التقنية أن يشير في بداية الفصل الى
الأحداث المحذوفة ، ويتيح لخيال المتفرج فرصة العمل
على تركيب صورتها ، وملء الفراغات بالتفصيلات
الضرورية . ولقد دلت كثير من التجارب على أن
الإشارة الذكية الى المشاهد الساقطة توحى لخيال
المتفرج بتصورها في شكل معين ، قد يكون أكثر
اكتمالا وأقوى تأثيرا مما لو كانت المشاهد الساقطة قد
عرضت مجسمة فوق خشبة المسرح . ولهذا يرى بعض

المحللين الدراميين - مثل جون هنز - أن المسرحية الواقعية الحديثة الجيدة البناء يجب أن تتألف من خمسة فصول لا تصاغ على النمط الكلاسي الذي يضعها كلها على خشبة المسرح ، وإنما على أساس أن يجسد منها - فعلا وقولا - ثلاثة فصول فقط ، هي : الأول ، والثالث ، والخامس ، وأن يختفى الفصلان الباقيان - الثاني والرابع - في استراحتين . وهذا المطلب ليس حرفيا في طموحه وإنما يميل ميلا شديدا نحو المجاز ، فهو يرمى الى تضمين المسرحية الواقعية « فصلين للاستراحة » لا يخلوان من الأحداث المتوهمه أو المحذوفة ، وأن يصاغا بنفس الاهتمام الذي تصاغ به الفصول الثلاثة ذات الأحداث والأقوال التي ستتجسد . وهذا الاهتمام المولى للأحداث غير المرئية والتي تكمن بين الفصول - يساعد بلا أدنى شك - على نمو الشخصيات ، واختصار الوقائع ، وكلها عوامل تساعد بدورها على إبراز قيمة المسرحية وكيانها العام .

وهكذا يمكننا أن نخلص مما تقدم الى أن المسرحية

ليست مجرد عدد معين من الفصول التي تقع بينها
فواصل استراحية تتيح للمشاهد فرصة الاسترخاء
والتدخين والدردشة ، وانما هي كل فنى متدامج
الأجزاء التي تشكل فيما بينها وحدة عضوية . واذا
كانت الفصول الدرامية هي التي تحظى بالاهتمام
الأول والأخير من المؤلف المسرحي لأنها في نظر أى
اعتبار هي الدراما نفسها ، فان لفواصل الاستراحة أيضا
دورا حيويا . فهي تبتلع الأحداث غير القابلة للعرض
على خشبة المسرح ، والأحداث التي لا يستطيع عرضها
كلها ، وانما توحى بذلك كله الى خيال المشاهد . كما
أن تلك الفواصل تساعد في تحقيق وحدة المسرحيه
كبناء متكامل في ذاته ، وتعطى فرصة للشخصيات
والأحداث كي تتطور وتتنامى ، وفرصة أخرى للمتفرج
كي يخفف من انفعالاته ويتأمل فيما حدث ، وفيما يمكن
أن يحدث في الفصل التالي .

واذا كانت الأحداث الواقعة في الفواصل
الاستراحية ذات قيمة عملية بالنسبة للكاتب المسرحي

والمتفرج على النحو السابق تبيانہ ، فانها ذات قيمة أيضا بالنسبة للمخرج والممثل • فاذا كانت مهتهما هي تشكيل الشخصية المسرحية وتفسيرها في ظروف وضعها الاجتماعي والنفسى والحسى ، تبعا للأقوال والأفعال التى يقدمها نص المسرحية ، فان مرور وقت - ولو بسيط - في الاستراحة يساعد على أحداث تغيير في الشخصية المؤداة تمثيلا وإخراجا • فكل شيء في الطبيعة في حالة مستمرة من التغيير ، والشخصية الدرامية - التى يجاد تصويرها - تكون هي الأخرى في حالة تغير • ولو أن حدثا ذا مغزى قد وقع خلال الاستراحة ، أو في المنطقة الصامتة ، فان التغير الطارئ على الشخصيات بسبب هذا الحدث يجب أن يتضح للمتفرج في تفسيرات المخرج والممثلين •

ان الفاصل الاستراحي - بلا شك - جزء حيوى في بناء المسرحية الواقعية ، أما المسرحية غير الواقعية فهي معفاة من تلك الضرورة لأن لكل مذهب أو أسلوب مسرحى ملابساته الخاصة التى تحكمه •

ملحوظة :

المسرحيات التي أشير إليها في هذه المقالة متمثل
بها عن عمد لأنها متاحة في اللغة العربية ويمكن أن يطلع
القارئ عليها +

علاقة المسرح المصرى بالمسرح الأجنبى

لاشك أن المسرح المصرى - بقطاعيه العام والخاص - يعانى من نقص شديد فى النصوص المحلية الصالحة للعرض • أى التى يكتبها مؤلفون مصريون عن موضوعات بيئية مستوحاة من صميم الثقافة الوطنية وتراثها ، أو عن موضوعات انسانية عامة ، ذات دلالة عالمية • وتشتد وطأة هذه الأزمة ، عندما تحس الفرق المسرحية بأنها مهددة - كل موسم - بالتوقف ، بسبب ندرة النصوص ، بينما هناك أجهزة مطالبة بالعمل ، وحاجة الجماهير الى التغذية الذهنية والترفيه مستمرة ومتنامية •

وللتغلب على تلك الأزمة ، كان ولا بد من اللجوء الى النصوص الأجنبية . وهذا اللجوء الاضطرارى ، يجب أن يكون اختياريا وطواعية ، كى يكون للمسرح الغربى نصيب ما فى جملة عروضنا المقدمة ، حتى ولو كانت هناك وفرة فى النصوص المحلية . لأن الارتباط الحضارى بالغرب ، لابد وأن يبقى مستمرا ، اذا ما أريد تحقيق نهضة عصرية واعية . ولا يعنى هذا ، الدعوة الى تنحية التأليف المحلى لصالح التأليف الأجنبى ، وانما يعنى التمسك بالألا يغيب النص الأجنبى عن محيط المسرح المصرى غياب القطيعة والهجر ، لأنه مصدر اشعاع ثقافى قوى .

واللجوء الى روائع المسرح الأجنبى لحل أزمة النصوص المحلية المستحكة ، لاشك اجراء مشروع . وهو فى شكله الراهن يتخذ صيغتين أساسيتين :

(أ) ترجمة النص الأجنبى ترجمة حرفية ، وتقديسه كما هو .

(ب) أو تغيير قسماته التى خلق عليها ، باجراء

تعديلات مختلفة القيمة والحجم • قد تتصف بالتمصير،
أو الاستيحاء ، أو النهب ، أو البعكة •

ولنتعرض لهاتين الصيغتين بالشرح الموجز •

لو تفحصنا النصوص المسرحية التي عرضتها
فرقنا في السنوات العشر الأخيرة ، لاستخرجنا عددا من
النتائج المؤسفة • من ذلك ، أن فرق القطاع العام –
دون القطاع الخاص – هي التي تتبنى صيغة الترجمة
الحرفية ، لأنها هي التي تأخذ على عاتقها مهمة تقديم
النص الأدبي الجاد • ولكن مما يحزن ، أن عدد
النصوص العالمية التي قدمت في ترجمتها الحرفية
لا يتجاوز عدد أصابع اليدين بقليل خلال العقد الأخير •
كما يلاحظ أن ما يقدم من تلك النصوص ينتمي – في
غالبية إلى التراث الغربى ، أو – فى أقلية – الى
ما قبل عشرين سنة خلت على الأقل ، وليس الى المسرح
المعاصر الذى يعيشه العالم الغربى الآن •

ومع أن القديم مرغوب ومطلوب ، الا أن العلاقة
بين المسرح المصرى الحديث ، والمسرح الغربى الحديث

تسكاد تكون مقطوعة تماما . فاذا كان المسرح قد
عرض - قبل العشر سنوات الأخير - شيئا من أعمال
ابسن ، وشو ، وتشيوخوف ، وأنوى ، ولوركا ،
وبريخت ، وسارتر ، وأضرابهم ، فان تلك الأعمال شبه
(ريبيرتوارية) ، اذا ما قيست بما تنتجه الحركة المسرحية
الحالية طوال العشرين عاما الماضية . ففي فرنسا ،
وألمانيا ، وانجلترا ، وأسبانيا ، وتشيكوسلوفاكيا ،
واليونان ، وأمريكا ، وأستراليا ، ودول أمريكا
اللاتينية ، مئات من المسرحيات الجديدة ، لكتاب محدثين
مشهورين خارج أوطانهم ، ولكن المسرح المصرى
لا يعرف أى نموذج لأى واحد منهم .

ولو فرضنا أن دفعنا الى المسئولين المسرحيين بنص
مترجم من أعمال ماريو فراتى الايطالى ، أو وليم هانلى
الأمريكى ، أو رينر الألماني ، أو هرمانس التشيلى ،
أو بيتر هاندك النساوى ، أو أى مؤلف مسرحى أجنبى
معاصر للاحظنا أن التهمة الرافضة التى توجه اليه من
قبل هؤلاء المسئولين هى تهمة « التجريبية » . ومعنى
التجريبية - فى نظرهم - أنه شبه فكرى ، ولا يرضى

النزعات الشعبية العامة ، التى تقاس غالبا بمعايير تقليدية أصبحت مستهلكة • وعلى هذا ، فإن الذوق المسرحى المصرى شبه متجمد هو الآخر ، وينفر من النصوص الأجنبية المعاصرة ، ويعرض عنها - بدور - بدعوى (التجريبية) أى أنها لا تقدم الا فى مسارح الجيب لقلة من المثقفين والمتعلمين • ولا شك أن الذوق خاضع لعوامل التطوير ، والترفية ، والتعويد ، اذا ما استطاع المسئولون المسرحيون تغيير مواقع أقدامهم فى عملية « محلك سر » ، ومحاولة التقدم للأمام ، وايصال قنوات الحركة المسرحية القومية بالحركات الأجنبية المعاصرة ، حتى لا تنفى النصوص الجديدة بعيدا عن مجالنا المسرحى الحديث كى يبقى عبدا لقوالب نمطية أصبحت قديمة •

وهذه العزلة أثرت - بالسلب - فى النصوص المحلية المؤلفة فى تلك السنوات القليلة الماضية • فهى ليست محدودة القيمة الفنية فحسب ، وانما هى أيضا محرومة من لمسات التجديد والاستنارة التى يمكن أن يحدثها الاحتكاك التقنى والفكرى بالنصوص الغريبة

المعاصرة • ولا أنكر أن العوامل المسببة لهذه العزلة كثيرة ، منها احتضار حركة الترجمة ، واختفاء المجالات المتخصصة ، وجمود الحركة الثقافية ، وهبوط مستوى التعليم والتثقيف ، وافساح المجال للأدعياء أمام حست الأصلاء •

أما الصيغة الثانية التي يأتينا فيها النص المسرحي الأجنبي ، فتتمثل - أساسا - في غالبية مسرحيات القطاع الخاص • وثانيا ، في بعض مسرحيات القطاع العام ، حين يحسد منافسه الخاص على نجاحه الأدبي والمادى العريض • فيقوم بمحاكاته في كثير من التهافت والرخص •

فلا يكاد القطاع الخاص يسمع بمسرحية أجنبية ، أو فيلم أجنبي يصلح لمغامراته ، حتى يوفد إليه مندوبا فوق العادة من إدارة جوازاته وجنسيته ، كى يقوم بإجراء عملية تمصير واقتباس شديد . فيجعل من لندا زليخة ، ومن طومسون شبراوى أبو مخيسر ، حتى تمحى معالم النص الأصلى ، ويخرج من دينه وقوميته • والشواهد على ذلك لا تحصى ، من ذلك مسرحيات :

مدرسة المشاغبين ، وفندق الأشغال الشاقة ، والفك
المفتري ، وانهى الدرس يا غبي ، وعشرات أخرى من
المسرحيات الفاشلة أو الناجحة التى تنتهب عن أعمال
أجنبية • ولهذا يجب أن نقف ضد الاشتراك فى صندوق
حق الأداء العلنى العالمى ، لأن ما يجب أن نسدده بالعملة
الصعبة للمؤلفين الغربيين ، يفوق فى جملته حصيلة
النظافة التى تستولى عليها محافظة القاهرة •

ولأن القطاع الخاص يعتمد فى بقائه على عملية
التمصير ، والاقتباس ، والاغارة الوحشية على الأعمال
الدرامية الأجنبية بسبب أزمة التأليف المحلى ، فهو
مستبعد عن نطاق الدراسات المسرحية فى المعاهد والكليات
الجامعية • وهذا - بلا شك - خطأ أكاديمى ،
اذ لا بد من رصد ظواهره ومتابعته عن كثب ، لأنه
يشكل - أردنا أو لم نرد - شريانا نابضا فى جسم
الحركة الثقافية بالعاصمة • وبالطبع لا يجب أن تخضع
لهذا التقييم - الواجب تاريخيا - العروض الغثة
المنحطة ، مثل : انهم يقتلون الحمير ويا مالك قلبى
بالمعروف ... الخ •

أما مسرحيات القطاع العام المصرية ، فهي وحدها
التي يتناولها التقييم النقدي . وعلى هذا ، فهي
وحدها التي تتعرض للسؤاخذة واللوم ، ثمنا لدراساتها ،
والتأريخ لها . ولا اعتراض - باديء ذي بدء - على أن
يقوم هذا القطاع بتمصير النصوص الأجنبية التي
تستسيغها الثقافة المحلية وذوقها . إلا أن الكثير من
النصوص المصرية - مثل زوربا المصرية ، ودكتور
كشك ، ووشم الأسد - بضائع كاسدة وهابطة ، لأن
أساسياتها الأجنبية تستعصى على التحويل ، ومما شاة
النكهة المحلية . ويرجع هذا الفشل - في المحل
الأول - الى أن القائمين بعملية التمصير ، لا يتعرفون
على النصوص الأجنبية في لغاتها الأصلية ، كي ينتقوا
منها ما يلائم ، ويستبعدوا ما لا يلائم ، ولكنهم يعتمدون
اعتمادا كليا على النصوص المترجمة المتداولة . وبهذا
فهم محصورون في نطاق ضيق ، ومضطرون الى التحايل
على ما تحت أيديهم من مترجمات ، كي تتمصر بالقوة
والتهديد ، وتتشرب الذوق المصري . وان كان هو

بدوره يعافها • والنتيجة الحتمية من البداية ، هى
فشل زراعة شئ غريب فى البنية الثقافية •

وهذه القضية ، تقودنا - بالضرورة - الى ظاهرة
لا أخلاقية ، متفشية فى مجال تمصير النصوص الأجنبية،
أو مسخها مسخا زريا • فبدلا من أن تجرى عملية
الاعداد هذه ، عن طريق تقديم اقتراحات خاصة
بترجمة نصوص أدبية معينة ، ثم تمصيرها بوساطة
كتاب معروفين ، أو ناشئين موثوق بهم ، تحولت المسألة
الى عملية سطو على المترجمات المعروفة ، وغير المعروفة •
ويقوم بعملية السطو هذه - غالبا - كتاب يسعون
وراء الكسب المادى ، وتحقيق الشهرة الأدبية ، وإيهام
الرأى العام المسرحى ، بأن عملية الاعداد أو التمصير ،
تتضمن قيامهم بالترجمة أيضا • فاحتكاك بسيط -
لا يتعدى السلام عليكم - بمعظم هؤلاء المصيرين ، يؤكد
أنه لا معرفة لهم باللغات التى يدعون النقل عنها ، ولكن
لهم معرفة ضالعة بالتفتيش عن الترجمات الموجودة ،
ثم فبركتها ، وتحويلها الى أعمال ممصرة أو مشوهة .
وتقديمها الى الفرق المسرحية ، بزعم أنها من نتاج خبرات

أقلامهم ، التي لم يعرف عنها قط ، أنها على علم بأسرار
وآداب اللغات الألمانية ، أو الأسبانية ، أو الروسية ،
أو الإيطالية ، أو الفرنسية التي يدعون التمسير عنها •
كما لم يؤثر عنهم من قبل ترجمة مقالة ، أو حدود
أو حتى نطق عبارة « جف مي بقشيش جورج » •

ولو راجعنا اعلانات المسرحيات المعدة أو الممصرة
التي عرضت وتعرض الآن ، لوجدنا اسم الأسطى
المفبرك منقوسا وملونا في حجم العنوان • أما أصحاب
المصادر المترجمة التي قامت عليها هذه المسرحيات ،
والذين قضوا الليالى الطويلة فى الترجمة والبحث
المضنى فى بطون القواميس عن معنى كلمة أجنبية شاذة،
أو تعبير غريب غير مألوف ، فلا نصيب لهم فى التركة
التي تنتهب بأسبقية وضع اليد • بل وكثيرا ما يستبعد
اسم المؤلف الأجنبى نفسه ، وكأنما يكفيه فخرا أن
نخصها سى بعجر الزعترانى ، وبرقشها باسمه الكريم •

هذا السطو على ترجمات الآخرين فى حاجة الى
ردع ومحاسبة ، ولعل أبسط قواعد الرقابة ، هو مطالبة

كل ممصر أو معد أن يقدم علانية مصدر تمصيره
أو اعداده ، سواء كان في ترجمة عريية ، أو في لغة
أجنبية ، حتى تتحدد الجهود ، ولا تضيع حقوق الآخرين
الحضارية ♦

والا فأين اسم وحق المرحوم فتوح نشاطى وأنور
فتح الله ، اللذين ترجمتا مسرحية « زواج فيجارو »
للكاتب الفرنسى بومارشيه ، والذي خرج من تحتها
اغتنصابا ، هذا الشيء الغث المرقف الذى لا هو
بالمصرى ولا بالأجنبى ، وكان يتسمى باسم « زواج
سبرتو » ؟؟

مسرح الحرب الخاطفة

منذ أن قدم أنصار الحركة الدادية في باريس تمثيلية « محاكمة موريس باريه » فوق حشائش منتزه « سانت جولين لى بوفر » في بداية العشرينات من هذا القرن ، والعروض التمثيلية السياسية يتوالى تقديمها فوق أسفلت الشوارع في بعض بلدان أوروبا وفي أمريكا . ولقد ظهرت طوال هذه السنوات أعداد كثيرة من الفنانين المسرحيين المارقين الذين أدركوا أن صناعة هذا القرن الثقافية انما هي في صميمها وجه من وجوه الرأسمالية الذى يجب خمشه والقضاء عليه .

ان عروض الشارع المسرحية التى تناقش النتائج

الاجتماعية المتولدة من النظم والتطبيقات السياسية ،
تقابلها عروض أخرى شاعرية أيضا ولكنها لا تحتك
بالسياسة ، بل ولا تجرؤ على مساس البناء الاجتماعى
القائم ، ولا يهتما توقيير أو تجريح المنظمات السياسية
التي هي أس المشكلات المعاصرة التي تقض مضجع
الانسان . ولكن هدف هذه العروض المسالمة هو
مواساة انسان العصر وممازحة أفكاره وقضاياها
السطحية ، عن طريق مناقشة مشكلاته الجنسية ،
والفنية ، والثقافية بشكل محدد ، وذلك طمعا فى أن
تحتويها أسواق الفن التقليدية .

والواقع أن ما يهنا هنا هو الفضيلة الايجابية
الأولى لمسرح الشارع والتي تود أن تتمثلها عمليا فى
نقل مقطوعتين غاضبتين احدهما من فرنسا والأخرى
من أمريكا . وهذا الوجه السياسى من المسرح الشاعرى
يندرج بخصائصه ومسبباته تحت مدلول أحد هذه
المصطلحات التي استحدثتها الحركات المسرحية الحرة
والتي لم يلتفت اليها القاموسيون بعد الالتفات
الأكاديمى . وأعنى بذلك مصطلح « مسرح الجوريللا »

أى مسرح « الحرب الخاطفة » • ويشير هذا المصطلح
بوجه عام الى كل شكل مسرحى سياسى أو طليعى
معاصر ابتداء من المسرحية الانشادية « شعر » و انتهاء
بعروض فرقة سان فرانسيسكو للميم والتى لم تشتهر
بعد •

ولقد حاول شاب من خريجي هذا المسرح
الأمريكيين الوصول الى تعريف بسيط له فقال : « انه
المسرح الذى يتظاهر بأنه ليس مسرحا • انه مسرح الواقع
المعاد صياغته • وبهذا فهو يستهدف تجنب مشاهديه
فرضهم التقليدى المتهرىء : « لا ، ان المسألة تمثيل فى
تمثيل » • ولا شك أن المشاهدين بهذا الفرض - الذى
تسعى معظم المسارح السياسية الى الاجهاز عليه - يعزلون
أنفسهم وجدانيا وعمليا عن امكانية الايمان بالسعى
الجاد لخلق حلول ثورية تغير الواقع المفقود • فعن
طريق تمثيل بعض الأشياء كما لو أنها كانت حقيقة ،
فقد تتخلق الظروف التى يمكن أن تصبح بها هذه
الأشياء فعلا حقيقية • وقد يحدث فى بعض الأحيان -
وفى أثناء الأداء - أن يتحول الكشف عن الخطأ

الكامن في الموقف ، الى تحسين هيئة الخطأ نفسه •
ولكن مهما كان الأمر فان الكشف ذاته لا بد وأن يقود
الى الاحساس بوجوب تصحيح هذا الخطأ • ان
رسالة المسرح السياسى بصفة عامة تدعو لا الى القضاء
على الحرب كمعنى ومبنى ، ولكن الى اكتشاف نوعيات
الحرب الحقيقية الجديدة ببذل التضحيات • ولا شك
أن مسرح الشارع - كمنظمة سياسية - عرضة بهذه
الهدفية الصريحة للاستنكار والهجوم لأنه ناقد
بلا طقوس • وربما لأنه ينتقل من شارع الى آخر دون
غطاء من الحماية التى تفرضها امكانية اعتباره « فنا »
بالمقياس التقليدى •

١

ثورة مايو

لقد استطاعت الاضطرابات التى حدثت فى فرنسا
خلال شهرى مايو ويونية عام ١٩٦٨ ، أن تنسف
الجسور المقامة حول مفاهيم « الفن والثقافة » ، وأن

تتعداها الى الجسور الاجتماعية والسياسية ، حتى لقد بدا وكأن حلم الطليعيين القدامى قد تحقق أخيرا في تحويل « الحياة » الى « قطعة فنية » عريضة ، والى تجربة جماعية خلاقة . فلقد استبعدت حركة مايو الثورية من حومتها وقتذاك القادة التقليديين للأمة من أمثال : رجال البنوك ، قواد الجيش ، وزعماء السياسة ، والمديرين وملوك المال والاقتصاد ، وأصحاب المصانع ، وتجسدت هذه الحركة في موجة عارمة سرعان ما تجزأت في اضطرابات الجموع المتظاهرة التي أقامت المتاريس في الشوارع ، وسعرت القتال بين قوات الحكومة والراديكاليين ، وأحرقت سوق الأوراق المالية ، وعملت على انهيار النظام الديجولى وهروب وزرائه .

نقد أضرب في منتصف الشهر المذكور حوالى عشرة ملايين عامل . وكان ذلك أكبر اضراب عام في تاريخ الحضارة الصناعية ، حتى لكاد أن يقلب البناء الاقتصادي كلية في فرنسا ويؤثر على ما عداها . وكما احتل العمال معظم المصانع ، اعتصم الطلبة بالجامعات ، وأصبحت السلطة الحاكمة ازاء هذا المد الطاغى منهارة

ولا حول لها ولا قوة • ولعل أهم ميزة لهذه الاضطرابات انها لم تتحول الى حرب أهلية • أو نجعل من الشوارع حمامات دم كتلك التي حدثت في المكسيك ، وراح ضحيتها أكثر من مائتى طالب • وكاد التغيير أن يكون قدرا حتميا لولا أن الحزب الشيوعي باتحاداته وتنظيماته تقابل مع دييجول فى منتصف الطريق لينقذه من محنة قاسية لم يتعرض لمثلها طوال حياته • وعلى هذا ، رجع العمال الى مصانعهم تحت امرة قياداتهم البيروقراطية ، وبدأ البوليس يحتل المصانع واحدا وراء الآخر ، وفى صحة رجال البوليس كان يهرع أصحاب المصانع « الشرعيون » الى مكاتبهم • وهكذا أنقذ النظام الرأسمالى فى فرنسا من انهيار محقق كان سيسببه ضغط العمال والطلبة •

كان لاضطرابات ربيع ١٩٦٨ آثار سريعة ومباشرة على تغير الفرد والمجموع • فمع قيام المظاهرات التى شملت البلاد كلها أصبحت العلاقات الانسانية أكثر انفتاحا • وأكثر حرية واستيعابا لفكرة التحول • واختفت المحظورات ، وثورات الرقابة الذاتية مع شبح

السلطة المخيف • ان الدور الواحد الذى كان يلعبه كل فرد من قبل لم يعد مقصورا عليه وحده ، ومن ثم تبودلت أدوار اللعبة وظهرت أخلاق اجتماعية جديدة • لم تعد هناك أدوات رقابية قاسية لكبت الرغبات ، ومن ثم انطلقت تلك الرغبات تعبر عن وجودها فى صراحة ، وفى أكثر الأشكال جرأة وحرية • لقد بدأت حاجات لا وعى الناس تخترق فى قوة شبكة بوليسيه متهتكة كانت قد أقامتها مؤسسات القمع والارهاب ، واعتبرتها العمود الفقرى للنظام الرأسمالى • كان الناس يرقصون فى كل مكان ويسجلون على كل الجدران العبارات التى تموج بها بواطنهم ، ويتصلون ببعضهم من غير شعور بالغربة ، لأن التوحد الانسانى صهرهم فى بوتقة الاحتجاج والتمرد •

كان المسرح الشوارعى - أو مسرح الحرب الخاطفة - يمثل موجة فى هذا الغليان العارم • لقد أخذ يذرع الشوارع ، ويذهب هنا وهناك ، ويخترق المظاهرات - كتلك التى حدثت فى ١٣ مايو واحتشد لها أكثر من مليون فرد - ليقدم عروضاً ناجحة مستمدة

أعصابها من حركة ٢٢ مارس من نفس العام ، والتي نادت بأن القوة هي في الشوارع ، لأن الشوارع أولا وقبل كل شيء تخص الناس كافة . وحينما ظهرت تماثيل ودمى كبيرة مصنوعة من القماش والقش وتمثل عددا من السياسيين وأخذ يحرقها المتظاهرون ، كان مسرح الحرب الخاطفة يطوف حول النار المشتعلة في الدمى يقدم طقوسه وتراثيله في صيغة تشيليات قصيرة مركزة كان يحتدم حولها جدل الرغبة في إيجاد مصير مشترك . وعندما احتل « مسرح الأوديون » الباريسي بدأب مجموعات كثيرة صغيرة العدد من الطلبة والممثلين تجسد أنباء الشارع اليومية وأخبار الناس الهامة في شكل درامات كوميدية قصيرة ، كانت تتبعها مناقشات صريحة مع المشاهدين العابرين . وحتى بعد أن حُفيت الأزمة بقيت بعض هذه الفرق الشارعية التي نشأت في ربيع ١٩٦٨ تعمل بنفس الأسلوب والهدف حتى بعد عام ١٩٦٩ . ان غاية هذا المسرح - كما يدل عليه اسم الحرب الخاطفة - هو تسديد ضربات نقدية ساخرة الى النظام الرأسمالي ، وفضح ترسانته الفكرية.

المدعمة بالايهام الزائف بأنها تعمل على تحقيق الطمأنينة
والحرية للفرد والمجتمع على السواء •

والتمثيلية التي تقدمها قامت بأدائها فرقة « الحركة
الثقافية » التي استقرت من بادىء الأمر فى « مسرح
دى لابی دى بوا » والذي شارك فى صنع الحياة
السياسية فى أثناء حوادث ١٩٦٨ • وقد فتح المسرح
أبوابه وقتذاك لكل فرد يريد المشاركة فى التعبير الحر
مادام يحمل أفكاره وتجاربه • ثم هجرت هذه التمثيلية
مع عديد غيرها - خشبة المسرح التقليدى لتذهب الى
الشارع وتشتبك بالنقاش مع السابلة •

٢

النص الفرنسى

الشخصيات : السيد - السيدة - الرجل
الراديو - الطلبة •

(يجلس السيد والسيدة جنبا الى جنب • تقترب
مجموعة من الطلبة وهى تغنى نهاية النشيد الثورى

الاشتراكي العالمى • يمرون ثم يهتفون : انكم جميعا
مستولون) •

السيد : انهم ذهبوا •

السيدة : لا شأن لنا بهم •

السيد : ليس هذا من اختصاصنا • انها السياسة •

السيدة : هذا لا يهمنا • دعنا نستمع الى بعض
الموسيقى •

(يقوم ممثل بدور الراديو • ينهض السيد
ويدير زرا فى قميص الممثل) •

الراديو : أقيمت المتاريس فى الحى اللاتينى • ان
البوليس سيتدخل • مجموعة من الطلبة
اليساريين سيحون فى الشوارع •

السيد : آه من هؤلاء الطلبة !

السيدة : من هؤلاء الطلبة !

السيد : كان من المفروض انهم يشتغلون •

- السيدة : هذا صحيح • كل واحد في مكانه •
- السيد : الطلبة يجب أن يستذكروا دروسهم •
- السيدة : والعمال يجب أن يعملوا •
- السيد : والمدرسون يجب أن يقوموا بالتدريس •
- السيدة : والعاطلون يجب أن يظلوا كما هم عاطلون •
- السيد : هذا شيء سهل الفهم جدا •
- الراديو : الاضرابات تجتاح كل قطاعات الاقتصاد
الفرنسي • والعمال يحتلون المصانع •
- السيد : ماذا يريدون أن يفعلوا بهذا :
- السيدة : لا أحد دعاهم الى ذلك •
- الراديو : وبسبب اضراب عمال النقل ، فإن محلات
الأطعمة تعاني من خطورة نفاد المخزون عندها
بسرعة •
- السيد : هل اشتريت بنا للقهوة ؟
- السيدة : كثيرا من البن •

السيد : وزيتا ؟

السيدة : كثيرا منه ♦

السيد : وسكرا ؟

السيدة : عظيم جدا ♦ نستطيع الآن أن نتحمل عواقب
الاضراب ♦

الراديو : من المقرر أن البنزين لن يباع الا لحملة
البطاقات : الاطباء ، ورجال الاسعاف ،
وموردى الأغذية ، وأعضاء البرلمان ♦

السيد : لقد أصبحت الحالة مقرفة ♦

السيدة : ماذا سيحدث لنا ؟

السيد : لقد زلطنا في الركن كما تزق الفئران ♦

السيدة : ولكن ماذا سيحدث لنا ؟

السيد : لقد تورطنا ♦

السيدة : لقد تورطنا ♦

السيد والسيدة : (معا) لقد تورطنا ♦

الراديو : لقد أغلقت البنوك ، ومن الآن فصاعدا
فسيكون من المستحيل سحب أية نقود لأن
الشيكات لا قيمة لها •

السيد : هذا جنون •

السيدة : مخيف •

السيد : فوضى •

السيدة : ماذا سيحدث لنا ؟

السيد : هنا الفوضى •

السيدة : ماذا سيحدث لنا ؟ هذه فوضى •

السيد : هذه فوضى • ماذا سيحدث لنا ؟

السيدة : كل شيء يتفتت •

الاثنان : ماذا سيحدث لنا ؟ ماذا سيحدث لنا ؟

الراديو : قد أعلن وزير الداخلية انه ابتداء من بعد
ظهر اليوم سيبيع البنزين دون أية قيود في
محطات شركتي « شل » و « أسو » •

صوت من بين الجماهير : ان جنود المظلات قد حرروا مينا
♦ جنفلير

السيد : عظيم ♦ عظيم ♦ كل شيء بدأ يتحول الى
♦ حسن

السيدة : كل شيء بدأ يرجع الى طبيعته ♦
السيد : دعينا نذهب الى الريف يا حبيبتي ♦
(يقفان وتتماسك أيديهما)

الراديو : ان البوليس قد اقتحم الاذاعة التي يحتلها
المضربون ♦

هما : كل شيء قد عاد الى حالته الطبيعية ♦
فلنذهب الى الريف ♦

الراديو : لقد أطلق سراح الجنرال سالان ♦
هما : كل شيء قد عاد الى حالته الطبيعية ♦

الراديو : ان الرجل الذى يلصق الاعلانات قد ضربته
مجموعة من الطلبة اليمينيين ضربا أفضى الى
الموت ♦

همسا : كل شيء قد عاد الى حالته الطبيعية •
الراديو : فى نهاية الأسبوع الماضى بلغت حوادث
الطرق كالاتى : ١٤٢ موتى ، ٥٤٦ أصيبوا
بجراح •

همسا : كل شيء طبيعى ، كل شيء طبيعى •
(يلتفت الممثلون الى الجمهور ويقولون
لهم :) وأنتم ما رأيكم ؟ ماذا ترون ؟

٣

الثورة ضد حرب فيتنام

إذا كانت مسارح برودواى فى نيويورك تمثل
عرفيا الوجه الرسمى للثقافة المسرحية الأمريكية ،
فالحقيقة ان معظم عروضها التقليدية الشكل والمضمون
لا تمثل غير نزعة الطبقات التى هى نتاج وراثى للحياة
الأمريكية ذات الجرس الرأسمالى العالى • أما مسارح
خارج برودواى التى تتعفف فى ظاهرها عن استهداف
المتاجرة فى الفن ، فانها - فى الواقع - لا تمثل غير

الوجه المثقف لمسارح برودواى التجارية • ولكن المسرح الصادق فى عفويته ورسالته فهو الذى يقع خارج برودواى ويتميز على ما عداه هدفا وشكلا وتكويننا حتى ليتسمى « بالمسرح السرى » لأنه يغرس نفسه الى ما تحت العرق والجلد • ولقد قام المسرح أساسا على محاولات الشبان المتمردين الذين يحسون بالضيق فى متاهات حضارة القرن ، ويشعرون بالقلق فى ظل ما يسمى بالنظام الأمريكى الحر • ومما زاد فى دينامية تمرد هؤلاء الشبان حرب فيتنام الشرسة التى تجرى على أرض غربية بالنسبة للأمريكيين • هذه الحرب اللامتوقعة النهاية أنضجت روح التمرد والسخط وبشت فى النفوس وعيا صحيحا بعمق الجرح الذى ينزف فى تهطل ، - وبالتبعية - بالمشكلات الاجتماعية والاقتصادية التى يسببها هذا النظام الأمريكى • فقد تنبه الشباب الى أنهم ملزمون اجباريا ووراثيا بالدفاع عن النظام عن طريق المشاركة فى حرب ابادية لا يؤمنون بأن فيها بعضا من العدل • ومن ثمة أحس الشباب فى الجامعات والمعاهد العليا وغيرها بلذع الضمير وتأرقه •

وبحتمية المصير الأسود الذى دائما ما تقرره الادارة
الأمريكية التى تسيطر على مقدرات البلاد ، وتدير من
الأبهاء المكيفة الهواء حربا قذرة تسوق اليها التضحيات
الجسيمة ألوفا مؤلفة ، وأموالا عريضة ، بينما يتختم
ببلايين البلايين أولياء الأمور من الرأسماليين
الامبرياليين ، ان الحلم الأمريكى القديم الذى نادى
به ابراهام لنكولن وغيره من الزعماء الكلاسيكيين لم
يعد المطمح القومى الأسسمى فى مجتمع تسوده روح
العنف ، والتفرقة العنصرية ، والرياسات المغرضة ،
والمخادعات السياسية ، وصوت المال الأجهر ،
وعصايات البنوك ، ودعاة المصالح الشخصية والتحلل
الاجتساعى ، وازاء مبدأ العنف السائد اتخذت ثورة
الشباب - كلما استطاعت - نفس الأسلوب : أشعلوا
الحرائق فى بعض المؤسسات التى تعيش على صناعة
الحرب ، عصوا أوامر الخدمة العسكرية وهاجموا
مراكزها وبددوا سجلاتها ، نظموا المظاهرات والمسيرات
الضخمة التى تنادى بانهاء الحرب ومحاكمة (عشاقها) ،
هربوا من ميدان الحرب ملتجئين بدول شمال أوروبا ،

هجموا على القطارات التي تحمل الذخائر ، أضربوا عن التدريب وسلم بعضهم نفسه الى (أعدائهم) • الخ • ومع كل هذا وغيره ظهر أسلوب آخر من أساليب الاحتجاج وهو تكوين الفرق المسرحية الشارعية التي تدعوا المواطنين الى الثورة ، والى اعادة النظر في استسلاماتهم العفوية لتصرفات السياسة ، كما تدعو الى المنادة بالسلام والحب ووقف نزيف الدم في فيتنام ، والى تقريب الانسان من أخيه الانسان ، والغناء الحواجز ، والمسافات بين الأفراد ، بدلا من تفاقم هذا التمزق الاجتماعي ، والفردية المهووسة ماديا ومعنويا بتوطيد ذاتها بذاتها الى حد التضخم • وتتميز مسرحيات هذه الجماعات بالقصر والتركيز والسخرية من المتعارفات الاجتماعية التي لا تخدم الواقع المعاش • انها لا تفرق أفكارها في ضبايات اللامعقول ، ولا تمنطق المسائل الى درجة العقلانية والتحجر ، فالواقع يمتزج بالخيال • والفكر بالعاطفة • والنقد اللاذع بالشاعرية التي تشبه الحلم ، والغناء بالدراما • أما الموضوع الرئيسي الذي تعالجه مسارح « الحرب الخاطفة » في أمريكا فهو عدوانية

حرب فيتنام وما يترتب عليها من مشكلات عاطفية واجتماعية حادة . انها تعتبر الحرب مواجهة جبرية لزهور الشباب الأمريكى مع ربح سموم لا تنتهى الا بهزيمة محققة وموت محتوم لا يعقبه معنى بطولى ولا ذكرى . وتتم العروض فى أسلوب سهل لاذع يستعين فى وجوده بأدوات أدائية بسيطة يمكن نقلها وتركيبها فى سهولة مثل : ستائر ، مسجل أشرطة ، أقنعة ، آلات موسيقية وأشرطة سينمائية ، وما شابه ذلك . وتتكون الفرقة - فى العادة - من مؤلف ومخرج وممثلين وبعض المساعدين فى الأعمال الفنية الأخرى . وتؤدي العروض فى الجراجات المهجورة ، وأفنية الكنائس ، وبدرومات المقاهى والبارات ، وفى الشوارع العريضة حيث يتحلق الناس ليشاركوا فى الدعوة الى السلام .

وهذه القطعة التى تترجمها فيما يلى وضعها « مارك استين » - مخرج ومدير حركة « الملعب المسرحى الأمريكى » - تحت عنوان « تمثيلية للمؤتمرات » .

النص الأمريكى

الموقف : أى مؤتمر من هذه المؤتمرات التى
تنعقد فى أحد الفنادق الكبرى ، حيث نجد مجموعة من
الناس تناقش كل شىء ما عدا الموضوع الذى يجب
مناقشته :

« فالجمعية الكيميائية لبائعى القطاعى »
لا تناقش مسألة النابالم • و « الجمعية الأمريكية
لأساتذة الجامعة » لا تناقش مشكلة جامعة كلومبيا •
 واجتماع قادة « جماعة السلام » لا تناقش فيه عبث
الاكثار من رفع العرائض الى المسئولين • • الخ •

وعلى هذا فان الاجتماع السنوى « لجمعية
صحافة طلبة الولايات المتحدة الأمريكية » الذى يتكون
من محررى صحف جامعات الولايات المتحدة لا يناقشون
مشكلة فيتنام ومسئولية الصحافة الجامعية • وقد يكون
من المساعد — ولكن ليس من الضرورى اللزم — أن

يوجد متحيزون أو متعصبون بين منظمى المؤتمر • وقبل
أن يبدأ المؤتمر أعماله تعلق باللكونات شاشات بيضاء
ضخمة • هذه الشاشات تبقى منصوبة طوال انعقاد
المؤتمر ، ويمكن تقبلها على أنها ديكور •

وفى مساء يوم الجمعة يتداول الأعضاء توصية
كلامية هائلة وقوية ، ومع التوصية قرار يقول بأن جميع
الأعضاء مجتمعين سيناقشونها فى اجتماع ينعقد ظهر
النسبت • نعرف أن هذه التوصية مرفوعة من المحررين
الذين هم متغيبون عن حضور المؤتمر ، ولكن قد سمع
عنهم كل الأعضاء المتواجدين •

فى صباح يوم السبت المتفق عليه ظهرت — من
تلقاء ذاتها — « توصية أخرى » ضد التوصية الأولى •
وعلى هذا حمى وطيس المناقشات فى كل أبهاء الفندق •
وعند بدء اجتماع المؤتمرين نجد الكثيرين قد طالبوا بأن
يبدوا وجهات نظر حتى يمكنهم أن يرفعوا من حرارة
الجدال والنقاش اذا استدعى الأمر ذلك • لم يكن هناك
داع للتوصية • ومن الواضح أننا قد بدأنا نشعر بحركة

النشاط الزائد الذى تضطرب به المجسوعة • وبينما قد
ابتدأ زمام التشاحن والتخاصم فى الانفلات ، فائنا نجد
اقتراحا قد وصل فجأة لادراج المشكلة فى جدول
الأعمال : مشكلة فيتنام (!!) • أدرجوا فيتنام •
أدرجوا فيتنام ! وعند هذا الحد تطفأ الأضواء •
ويبدأ عرض أفلام سينمائية فى وقت واحد تتكون من
ستة أشرطة تمثل أعمالا وحشية وفظيعة : مناظر للمعارك ،
جونسون ، دين راسك ، نابالم ، استعراض للعودة
للوطن ، صور الأطفال موتى •• كل ذلك يعكس على
الشاشات البيضاء • يسود القاعة هرج ومرج •

بعد ثلاث دقائق تضاء الأنوار ، ويوقف عرض
الأفلام ، ثم يأتى صوت يدوى خلال ميكروفونات
القاعة • لقد كان « صوت رجال بوليسنا » يعلن أن
الأفلام التى عرضت منذ لحظة انما هى أفلام مهربة من
« شمال فيتنام » • وهى محظورة لأن وزارة الداخلية
لم توافق عليها ، وعلى هذا فقد صودرت • ثم يعلن
بأن الاجتماع لم يكن مشروعا ، ومن ثم يصدر أمر
بأنفضاض الاجتماع •

تعطى خمس دقائق للمحررين لكي يرحلوا
القاعة • لقد انقطع الاجتماع واختلط الأمر • يعود
المحررون الى حجراتهم لكي يتحدثوا عن محررى
الجامعة ومشكلة فيتنام •

الايهام بالواقع واللاواقع فى المسرح

من المقرر فى الثقافة المسرحية ، أن الدراما ليست مجرد عرض للحياة ، وانما تتأسس على دعائم من الحياة . فالفنان المصور مثلا - يعتمد فى ابداعه على ركيزتين : الأصل ، والتفسير . فاذا ما وضع على لوحته بطريقة ما شظية من الحياة دون تفسير ، فلن يتحقق بذلك وحده عمل فنى ناجح . وكذلك الحال بالنسبة للمؤلف المسرحى ، فأشد كتاب المسرح مغالاة فى الطبيعية ، لن ينجح عمله النجاح الفنى ، اذا ما اكتفى بنقل بضعة من الحياة الانسانية فوق خشبة المسرح نقلا حرفيا . لذا ، كان السلوك الانسانى هو القاعدة

الأساسية التى تتخلق فيها الدراما ، وكان تفسير هذا السلوك هو الضرورة الفنية فى عملية الخلق . اذ أن التفسير يقوم بتوصيل الأفكار ، واثارة الانفعالات المعينة وتهيئة المناخ المطلوب . لهذا ، كان على الكاتب المسرحى أن يعيد عرض مختاراته من الحياة ، ويأخذها بالتهذيب ، والترتيب ، وتحديد الغاية . ومن ثم ، لا يجوز القول بأن الدراما هى الحياة بذاتها ، حتى ولو كان هذا القول يتضمن بعض الصديق .

واذا ما تأملنا التراث المسرحى الذى تخلف عبر العصور والأمم المختلفة ، فى ضوء واقع الحياة ولا واقعها ، لوجدنا غالبية يهتم - بشكل ما - بالايهام بالواقع . فالشطر الأكبر من هذا التراث يسعى الى تحقيق الايهام بالواقع ، والجزء الأقل منه يهدف الى خلق ايهام بما ليس واقعا ، بينما الجزئ الأصغر والمحدود ، يصر عن عمد على الغاء هذا الايهام . وسواء كان هدف المؤلف المسرحى أن يحقق الواقع ، أو يخلق ما ليس واقعا ، فإن أهمية ذلك محدودة ،

لأن ما ليس واقعا ، ما هو الا تحريف أو تعديل فيما هو
واقعي . وعلى أية حال ، فان ذلك كله يشير الى أن
المؤلف المسرحي — كفنّان — يتعامل في كلتا الحالتين
مع الايهام ، اما ايجابا واما سلبا .

ولأن النص المسرحي لا يعد مكتسلا الا بتجسيده
فوق خشبة التمثيل أمام متفرجين ، فان مسألة الايهام
تنتقل من المجال الأدبي الى مجال الاخراج في المسرح .
ولاشك أن خشبة التمثيل التقليدية بما لها من فتحة
واحدة مبروزة كالصورة في مواجهة المتفرجين ،
وبما عليها من ديكورات مصنوعة من الخشب والقماش
المطلي والمرسوم ، وبما فيها من اضاءة غير طبيعية ،
ومؤثرات صوتية مصطنعة ، لا يمكن أن تكون واقعية .
ولهذا ، فان المتفرج يتغاضى عن هذه المعرفة ، ويتقبل
ما هو معروض أمامه على أساس الايهام بالواقع ،
أو بما ليس واقعا . كما أن شخصيات المسرحية التي
يتقمصها الممثلون ، ووجوههم مكياج ، وشعورهم
مستعارة ، وأزيائهم محاكيات تاريخية ، لا يمكن أن

يكونوا واقعيين ، مهما جاهدوا في الايحاء بالواقع ،
أو الايهام به . وفي مقدمة ذلك كله ، يأتي النص
المسرحي الذي يكتب طبقا لمواصفات معينة ، ليمتد
عرضه ساعتين أو ثلاثة ، وليقوم بتوصيل معنى ،
أو رأى ، أو انفعال ، أو اشاعة مناخ معين ، لا بد وأن
يكون بذلك كله أثرى من الحياة نفسها . بل أن نص
المسرحية الطبيعية ، لا يمكن أن يكون صورة عملية
دقيقة من الحياة ، لأن عملية تحويل مادته من محيط
الواقع الى مجال الفن لا بد وأن يصيبها بالتغيير .

والملاحظ أن خلق الايهام بالواقع أو اللاواقع في
المسرح ، يتخذ أساليب كثيرة في التنفيذ ، تقع بين أقصى
الواقعية حيث الطبيعية ، وأقصى اللاواقعية حيث
الشكلية Formalism . وبين هذين الطرفين
المتباعدين تعيش عدة مشتقات من الأساليب الفرعية
في مقدمتها : الواقعية ، والواقعية المبسطة ، والايحائية ،
والتأثرية ، والتعبيرية ، والمسرحية Theatricalism
والبنائية . ولكن مهما تعددت هذه الأساليب ، فانها

تتوزع بين أسلوبين أساسيين ، هما الأسلوب
الايهامى ، والأسلوب الاصطلاحي أو اللايهامى . ومع
أن التمييز بين هذين الأسلوبين أمر ممكن دون مشقة ،
إلا أن الفصل بينهما أمر عسير ، لأن كل عرض مسرحى
يستعين بعناصر من كليهما . ويتركز هدف الأسلوب
الأول فى المجاهدة فى تحقيق ايهام بالواقع عن طريق
تقديم منظر يحاكي الأماكن والأشياء الموجودة فى
الواقع ، وتصوير شخصيات انسانية حقيقية تستجيب
للمثيرات التى حولها ، وتتحرك بالدوافع البشرية ، كما
لو أنها موجودة فعلا فى الحياة . وبهذا ، يتعاون النص
مع الممثلين ، والمناظر المسرحية ولواحقها ، والاضاءة
والأزياء ، والمؤثرات الصوتية فى خلق شريحة من
الواقع . وكلما ازداد اقتناع المتفرج بواقعية ما يراه
ويسمعه ، ازداد احساس المسئولين عن العرض بنجاحهم
فى التجسيد . وهذا النوع من العرض الايهامى يوصف
فى العادة بأنه ضد المسرح anti-theatre ، لأنه
يتجاهل تماما خشبة التمثيل فى ذاتها ، بل المسرح

نفسه كسرح • ولتخير للشرح اتجاهين من اتجاهات
هذا الأسلوب • هما الطبيعية ، والواقعية •

والطبيعية في النص المسرحي تسعى إلى نقل الواقع
نقلا يكاد يكون فوتوغرافيا • لهذا ، فإن مشكاة
« الاختيار » تعتبر الخصيصة البارزة التي تميز بين
الواقعية والطبيعية ، بل إنها تعد عاملا هاما بالنسبة للفن
بوجه عام • ففي النصف الثاني من القرن الماضي ،
عابت الطبيعية على الواقعية اعتمادها على اختيار
تفصيلاتها من الحياة ، وتنقيحها ، وترتيبها ، والتنسيق
بينها ، لأن الحقيقة — عند الطبيعية — هي عرض شريحة
من الحياة عرضا موضوعيا آمينا ، بلا إضافة ولا تغيير
ولا حذف • على أن ينحى المؤلف — كما دعا
اميل زولا — كل دواطفه وهو يتفحص مادته ويحللها ،
مثلا يفعل العالم وهو يدرس عيناته في معمله • ولأن
الإنسان في مفهوم الطبيعية نتاج شرعي لظروف بيئته ،
فقد كانت تنقل مادة نصوصها المسرحية نقلا حرفيا
— وبقدر المستطاع — لا من الجانب السليم والطيب في

المجتمع ، وانما من الجانب الأسود حيث الفقر الشديد والجريمة ، والانحرافات الخلفية • ولهذا ، كان النمثيل والديكور وكل عناصر التجسيد في المسرح الطبيعي • تسعى الى خلق صورة واقعية للحياة التعسة بكل تفصيلاتها الدقيقة • فقد كان يوضع تراب حقيقي فوق خشبة المسرح • ولحم بقرى يقطر دما ، ومضخة تقذف بسياه حقيقية ، وجدران أقرب الى الحقيقة منها الى مجرد رسم على مساحة من القماش المشدود على الخشب • وكان الممثلون يندمجون في أدوارهم اندماجا كاملا ، ويرتدون ملابس قدرة ، ويتحاورون بعبارات سوفية كما يمكن أن تدور في الحياة • بل كان الممثلون لا يتورعون عن ادارة ظهورهم للمشاهدين معظم الوقت • ومن المعتقد أن أبرز نقطة ضعف في الأسلوب الطبيعي ، هي أن المغالاة في الواقعية ، قد لا يحقق الايهام المتكامل بالواقع ، وانما يضعف منه • أما الواقعية فهي الاختيار من الطبيعيه • ولهذا ، كان التمييز بينهما في الدرجة لا في النوع • كما تتسبب الواقعية - لنفس السبب أيضا - بالواقعية المبسطة •

وتهتم الواقعية بمعالجة أحداث الحاضر ،
وشخصياته ، وأفكاره ، ومثالياته • وإن كان من الممكن
أن تتناول بأدواتها الخاصة أحداث عصر مضى • ولما
كانت المسرحية الواقعية تهدف الى تحقيق الايهام
بالواقع ، فإن أحداثها وشخصياتها وأفكارها ولغتها
ودوافعها انعامة • تنبع من منطق الطبيعة البشرية كما
يعرفها المتفرجون ، أو كما يسكن أن يتقبلوها في حدود
الممكن والمحمّل • ولاشك أن النص الواقعي سهل
التجسيد على خشبة المسرح • فالتشيل يجرى بشكل
طبيعي دون تكلف ، والديكور المسرحي يعطى الانطباع
بالمناخ الواقعي ، دون أن يتضمن تفصيلات عديدة
ودقيقة ، والتي يسكن أن يجدها الانسان في الحياة •
وانما تختار التفصيلات الضرورية بهدف التأثير الفني
قبل التأثير الطبيعي •

أما الأسلوب الاصطلاحي أو البلاغي ، فإنه
يبدأ بالاعتراف الصريح بأن خشبة المسرح ليست
الا خشبة مسرح ، ولا يمكن أن تكون — مهما بولغ في

النقل الحرفى - منظرا حقيقيا فى غابة ، أو مشهدا فى
الجحيم ، أو ركنا على القمر ، وانما هى - أولا وقبل
كل شئ - خشبة مسرح ، وكل ما عليها تمثيل فى
تمثيل • أما سبب تسمية هذا الأسلوب «بالاصطلاحى»
فيرجع الى أن المسرح اليونانى - بل والشرقى
الكلاسيكى - كان يستخدم الجوقة ، والأقنعة ،
والأزياء ، والحركات التمثيلية ونحوها كمواضعات ،
يتقبلها المشاهد دون مساءلة أو مقارنتها بالواقع •
ولاشك أن ذلك يذكرنا بالمسرح الملحمى ، الذى يعد فى
مفهومه كنص وإخراج ، ضد الاتهام بالواقع ، حتى
يجعل المتفرج رقيبا على ما يراه ، وقادرا على إصدار
قرارات ، وتخاذ موقف •

والحقيقة أن تصنيف الأساليب المنتمية الى
الأسلوب الاصطلاحى أو الاتهامى أصعب من تصنيف
الأساليب المستتقة من الأسلوب الواقعى أو الاتهامى •
فكل أسلوب من الأساليب الاصطلاحية يتعامل مع
التجريدية والواقع الموضوعى بدرجات مختلفة • لذا ،

كان بعض هذه الأساليب يتحول عن الواقعية بمسافة قصيرة ، وبعضها الآخر يمعن في البعد والتجريد كالشكلية ، مثلاً • ولنتخير للتمثل أسلوبى : التعبيرية ، والشكلية •

والتعبيرية لا تبتعد عن محاكاة الواقع فحسب ، وإنما تتخذ منه مداخل للولوج الى العوالم الباطنية • فهى لا تهدف الى تفسير الأفعال الخارجية ، وإنما الى الكشف عن أفكار الانسان وعواطفه المطمورة في اللاوعيه ، لأن الواقع الحقيقى للانسان ، ليس ما يبدو للحواس ، وإنما ما يكمن في أعماقه من انطباعات وخواطر • لهذا تسعى التعبيرية الى ابطال مفعول العالم العادى ، واجبار المتفرجين على التركيز على واقع الحياة المجرد ، أو حقائق الشخصية التى تكون في الغالب مخبوءة تحت ضغوط المواضعات الاجتماعية • ولتحطيم الايهام بالواقع ، يلجأ النص التعبيرى الى تعدد المناظر ، وتشويه الأحداث ، وتفكيك العبارات ، واللغة التلغرافية السريعة ، والمناخ الضبابى العام •

وعلى هذا . فإن الحكم على النص يكون عن طريقة
معالجة المؤلف له ، لا بمساءلته عما اذا كان محتمل
الوقوع أو ممكنة .

وقد يبدو النص التعبيري في القراءة مملا ومبهما ،
الا أن حياته الحقيقية تتجلى في تجسيده على خشبة
المسرح . فائتمثيل غير طبيعي ، والأصوات والمؤثرات
الموسيقية رمزية ، والأقنعة والأزياء غريبة ، والاضاءة
الملونة تثير الخيال ، وتهىء المناخ لظهور الأشباح
وأطياف الوحوش ، وكل ما من شأنه تحريك كوامن
العقل الباطن . كما أن الديكور واقع مشوه ، كى
يعكس التشويه العقلى أو العاطفى الذى تعاني منه
الشخصيات . وهكذا يحيل التجسيد الواقع حلما ،
مادام الانسان - عند التعبيرين - لا يكون قريبا
من الواقع الفعلى الا فى أحلامه . بل أن ما يسمى
بواقع الحياة ، يبدو - فى غالب الأحيان - أشبه
بالحلم . لذا كان على النص التعبيري وعوامل تجسيده،
أن يبحث عن رموز صحيحة للتعبير عن واقع الحياة
الداخلية للانسان .

أما الأسلوب الآخر الذى اخترناه من الأساليب المسرحية التى تسعى الى كسر الايهام بالواقع فهو الشكلية Formalism ، التى تعد مقطوعة الصلة بالواقع . فالملاحظ أن غالبية الأساليب الأخرى ترتبط بالواقعية بأية درجة من درجاتها ، فهى اذا لم تقم بعرضها عرضا حرفيا على خشبة المسرح ، فهى على الأقل تبدأ بأشكال واقعية ، ثم تبالغ فى تصوير ملامحها ، أو تبسطها ، أو تشوهها ، أو تجعلها أجمل أو أقبح مما هى عليه فى الأصل . الا أن الأسلوب الشكلى الخالص لا يرتبط عند التنفيذ برباط واقعى . فهو عند تجسيد النص لا يقدم الا منطقة للتمثيل فوق خشبة المسرح ، دون تحديد لمكان الأحداث ، أو مناخها العام . انها مجرد منطقة مسطحة وعارية ، ومحاطة بستائر ذات لون أسود ، أو لو محايد ، تهدف الى اخفاء عمق الخشبة وجوانبها ، والى تحديد البقعة التى يتحرك فيها الممثلون . ولكن فى معظم الأحيان ، تبنى فوق منطقة التمثيل مساطب وسلمات من الخشب مختلفة الحجم والمساحات ولا تمثل أى عنصر من الحياة ، ولكن مهمتها

أن تهىء للمخرج خشبة مسرح متعددة المستويات ،
تمكنه من أن ينثر فوقها الممثلين ، وأن يخلق ايقاعات
وتكوينات فنية ، مع الاستعانة بألوان الاضاءة
ودرجاتها •

ولكن عندما تزود هذه المساطب والستائر -
الخيالية من أية دلالات واقعية - بوحدات من الديكور
ذات أبعاد ثلاثة ، كالأعمدة ، والحوائط والبوابات
والحواجز ، والأبراج مثلا ، فإن المنظر يصبح بهذا
تشكيليا • ولأن هذه الوحدات الديكورية قد
توحى - كما هو الحال في معظم الأحيان - بحوائط
قصر ، أو أبراج قلعة ، أو أقواس نصر ، فإن الأسلوب
عندئذ لا يصبح شكليا خالصا ، وإنما خليطا من الشكلية
والتأثرية • أما اذا أضيف الى ذلك بعض قطع الأثاث
الحقيقية ، وبعض الشبايك والأبواب ونحوها ، فإن
الأسلوب العام يكون عندئذ أقرب الى الواقعية
الايحائية •

والحقيقة أن الشكلية في التنفيذ المسرحي ،

لاتلائم الا المسرحيات اليونانية ، وتراجيديات شكسبير ،
وبعض المسرحيات الحديثة التي وضعت في أسلوب غير
واقعي . لأن الشكلية تلغى تعدد المناظر وتغييرها في
تلك المسرحيات ، كما تتسم بروح الجدية ، والجلال ،
والعظمة ، التي تتفق مع روح تلك المسرحيات . ولهذا ،
كان على المخرج المسرحي ألا يختار الأسلوب الشكلي ،
الا اذا اتفق تمام الاتفاق مع روح النص .

وخلاصة القول ، أن الأسلوب — من الناحيتين
النظرية والعملية — يعنى طقس التعبير عن معنى المسرحية
ومناخها العام . ومعظم النصوص المسرحية يمكن
تجسيدها على خشبة المسرح بأساليب مختلفة ، لأن ذلك
يتوقف على وجهة نظر المخرج ، وعلى الفكرة أو الروح
العامة التي يود تأكيدها في النص . الا أن بعض
النصوص ، يكتبها مؤلفوها وهي محددة الأسلوب
منذ البداية .

وليس معنى هذا أن المؤلف يوصى المخرج باتباع
أسلوب معين عند التنفيذ ، ولكن النص نفسه مكتوب

بأسلوب محدد ، لا مفر من تجسيده كما هو عليه ،
والا ضاعت قيمة النص ان هو أخرج بأسلوب آخر .
وهكذا ، قد يكون أسلوب النص أو التنفيذ واقعيا
وموهما بالواقع الى درجة متطرفة ، واما بعيدا عن
الواقعية وإيهامها بمسافات مختلفة على النحو الذي
ناقشناه .

حول الدراما السياسية عند شو

بقى جورج برناردشو (١٨٥٦ - ١٩٥٠) طوال حياته الفكرية الناضجة ، يتمنى أن يستبدل بالنظام الاجتماعي القائم في عصره ، نظاما اجتماعيا آخر . ولذا ، كرس شطرا كبيرا من كتاباته للتبشير برؤيته الاشتراكية ، على أمل أن يحدث تغير في المجتمع ، يتم في مراحل تدريجية ، وعلى نهج دستوري صارم . ومن ثم ، يلاحظ الدارسون لأدبه المسرحي أن فن المسرحية السياسية - بصفة أساسية - قد وصل على يديه الى درجة عالية من التطور ، وخاصة خلال السنوات الثلاثين الأخيرة من حياته الطويلة .

ولكن ، بالرغم من أن اهتمام شو بالأمور السياسية كان يتزايد ، إلا أنه - كمؤلف مسرحى - بقى فنانا ، يكتب مسرحيات معقدة البناء ، ومشوقة . كان يهدف الى تناول النظام الاجتماعى كما يراه ، وليس كما يجب أن يراه ، ومع هذا ، لم تكن مسرحياته المتسيسة مقصورة على تسجيل الحقائق ، ولكنها كانت تتضمن اشارات وتلميحات من الحكم على هذه الحقائق . لقد كان - ككاتب مسرحى - يراقب المجتمع مراقبة نقدية من موقف فكرى محدد ، وهو موقف اشتراكى قائم على الاقتناع الكامل بجدواه . وظل ايمانه بأيدولوجية هذا الموقف ، تزداد ثباتا وقوة على مر السنين . ولكن ، مع أن شو كان قوى الايمان بالاشتراكية ، إلا أنه لم يكن يدعى القدرة على حل المشكلات الاجتماعية التى كان يتعرض لها فى مسرحياته .

فمعتقد الشخصى ، نادرا ما كان يفرض نفسه فرضا حاسما على عمل من أعماله المسرحية ، وإذا كان

المجتمع هو الذى يقدم الحلول السياسية ، وليس كتاب المسرح الذين يمكن أن يقترحوا - على أكثر تقدير - بعض الاجابات ، فان برناردشو قد فضل - أول كل شىء - أن يقدم تساؤلات ، وأن يمسرح مواقف ، من خصيصاتها طرح أضواء على الأمور السياسية الأساسية التى هى جزء منها . بمعنى أنه حاول - مسرحياً - أن يفتح عيون قارئيه على الحقائق السياسية التى يعيشون فى ظروفها ، وتلك غاية مشروعة لكاتب مجادل عنيف .

وبموازنة تعبيراته المباشرة عن آرائه السياسية فى مقدمات مسرحياته ، بتعبيراته غير المباشرة فى نفس المسرحيات ، تبين قدرة شو الفائقة على المناورة داخل حدود فن صارم الأصول .

ولاشك أن تنبيهات كاتبنا غير المباشرة والمستترة ، ليست الا صدى بسيطاً للدفاع المباشر الذى يدلى به شخصه المجادل القوى فى هجومه . ومع هذا ، فان مسرحيات شو الأخيرة انهمكت فى استكشاف المشكلات

السياسية المعاصرة واستعراضها • وقد لاحظ
اي • اشتراوس E. Straus - أحد دارسي دراما شو
السياسية - أن مسرحياته - بالإضافة الى هذا -
تتعرض « للتأثيرات النفسية الناجمة عن الفشل في
حل » تلك المشكلات • ولكن يمكن القول بأنه ينسب
تموضع هذه المسرحيات - الى حد ما - الاحساس
بفشل الأفكار البرناردشوية ، ، فان الكاتب
المسرحي - عن طريق مسرحية التأثيرات النفسية
للمجتمع في حل مشكلاته - يوضع كذلك الحاجة الى
حل من جهة ، ومن جهة أخرى بوضع نقدا لهذا
المجتمع الذي يفشل في أن يحقق هذه الحاجة
أو يشبعها •

وكعضو في مجتمع راسنالى يكتب عنه ، ويتكلم
اليه ، فان شو كان يهتم - أساسا - بالمشكلات
السياسية التي يعتقد بأنها مشكلات الساعة لهذا المجتمع
الراهن • وفي مسرحياته الأخيرة ، كان يطرح هذه
المشكلات ، وكان ينقد المجتمع ، لأنه يواجهها مواجهة

ايجابية بناءة • وقليلًا ما كان شو يفشل في تضمين موافقه ، ومعالجاته المسرحية ، اداة للمجتمع ، وحاجته الى التغيير •

وتبلغ كراهية شو للرأسمالية ذروتها ، في أخريات حياته • ولهذا ، نلاحظ أن جوهر مسرحياته في تلك الفترة عبارة عن نقد للرأسمالية ، وتعرض بها ، وخاصة في وضعها القائم في مجتمع يعرفه أكثر مما يعرفه من مجتمعات أخرى - وهو المجتمع الانجليزي •

وفي هذا السبيل ، كان شو ينجح - أحيانا - في إبراز المتناقضات التي تعيش داخل هذا المجتمع • ولأنه كان مفكرا اشتراكيا بالمبدأ ، وكاتبا مسرحيا بالمهنة ، فقد امتدحه الكثيرون من ذوى الاتجاهات اليسارية ، الذين رأوا أنه يعرض بالمجتمع الرأسمالي في قوة وعنف ، ولا يستطيع أن يناظره في ذلك ، أى كاتب في تاريخ انجلترا كله •

ان تركيز شو - خلال سنوات عمره الثلاثين الأخيرة - على ما اعتبره مشكلة الانسان الرئيسية وهى

كيف يحكم نفسه ، استطاع - هذا التركيز - أن
يقود أستاذ الكوميديا هذا ، الى تأملات قاتمة ،
تمثلت - عمليا - في خلق جنس درامى ، جديد ،
يمكن أن يطلق عليه « الكوميديا الرؤيوية :
Apocalyptic comedy » - أى المنسوبة الى سفر
الرؤيا ، حيث يمتزج الغموض بالروعة * والى جانب
تركيزه على الأزمات والورطات السياسية ، وعلى فشل
المجتمع فى تخليص نفسه منها ، فان تلك المسرحيات
الأخيرة ، غالبا ما تواصل - على نحو مطرد - عرض ،
أو التلميح الى المصائب التى يمكن أن يقود اليها هذا
الفشل * فعن طريق اثاره مناخ فنتازى أشبه بالمناخ
الذى يسببه الكابوس ، وبوسيلة خيالية مزوقة أبدعها
لأداء تلك الغاية الجهممة القائمة ، استطاع شو أن يسجل
الاضطرابات المتدفقة على الحياة المعاصرة ، مع قلقها
الاجتماعى ، وأزماتها السياسية *

الا أن شو لم ينجح فى مسرحية فعالية الحصول
الاشتراكية فى المشكلات الاجتماعية وهو لم يحاول أن

يحقق ذلك ، ولو كان قد حاول ذلك لجرفته المحاولة بعيدا عن عالمه ، أو - على أقل تقدير - بعيدا عن مجتمع معين ، كان يترصد بنيانه ، وينقده • ولقد فشل هذا المجتمع في حل مشكلاته ، واستطاعت مسرحيات برنارد شو أن تسجل هذا الفشل تسجيلا مضبوطا • ان الفشل ، هو فشل المجتمع ، وليس فشل الأفكار الاشتراكية ، أو البرناردشوية ، مع أنه ينبغي النظر الى هذه الأفكار - على الأقل - وهى موروثة فى عملية الفشل هذه • ولقد كان من المحزن لشو العجز ، والمعجبين به ، أن يفشل فى أن يكون مؤثرا فى تحقيق ما كان يأمل فى تحقيقه • ولاشك ، أنه يقتسم هذا الفشل مع حشد الشخصيات الشهيرة فى التاريخ ، والأساطير ، والخرافات ومع أن الكثير من اقتراحاته المتعلقة بالاصلاحات كانت - فى الحقيقة - مقبولة أثناء حياته ، الا أن رؤيته الاشتراكية فى تغيير بناء المجتمع تغييرا جذريا لم تكن مقبولة • وعلى هذا ، لم يكن أمام مسرحياته الا أن تعكس فشل ايمانه فى الانتصار والسيادة •

ولا يزال هذا « الحسن بالفشل » - من الناحية
الدرامية - يلقي ضوءا على « الحاجة الى التغيير ،
وعلى فشل المجتمع في أن يغير نفسه » • ومهما كان
هذا الأسلوب ملتويا - أو سلبيا - فإن شو -
الكاتب المسرحي ، استطاع أن يعبر عن - أو يوحى -
بطبيعة ايمانه السياسى وقوته •

وخلال فترة حياته المسرحية كلها - وخاصة في
سنوات عمره الأخيرة - وقف - صامدا في مواجهة
المجتمع ، وهو يلعب أدواره التى جعلت منه - مرة
واحدة - شخصا شهيرا ، وشخصا سيء السمعة فى آن
واحد • وهذه الأدوار ، هى أن يكون : هجاء ،
وناقدا ، وارهائيا •

عن : ريتشارد نيكسون - مودرن دراما -
ديسمبر ١٩٧١ •

قراءة الأعمال الأدبية مسرحيا

قد يبدو بين كلمتى الابتداء والانتهاء فى هذا العنوان شىء من التناقض ، اذ أن القراءة تعنى السرد، والرواية ، والقص ، بينما يعنى المسرح الحركة ، والتجسيد ، والتقمص ، والشخصية المباشرة . الا أن خشبة المسرح - التى تشترط فيما يقدم عليها ، أن تتوافر فيه متطلبات الجنس الدرامى وأصوله الخاصة ، التى تميزه عن أى فن قولى آخر - قد أخذت تستضيف للمقراءة فنونا قولية أخرى : كالروايات ، والقصص القصيرة ، والأشعار ، والخطابات ، واليوميات ، الى جانب نصوصها المسرحية . وهذا ما يطلق عليه فى

أمريكا : « مسرح المفسرين » ، أو « مسرح المنصة » ،
أو « مسرح الغرفة » ، أو « القراءة المسرحية » ،
أو ما هو شائع ومتداول « مسرح القارئ » ، أو — اذا
شئت — « مسرح القراءة » • •

ومسرح القراءة — ببساطة — وسيلة ، يقوم
بمقتضاها قارئ أو مفسر ، أو مجموعة من القارئین
أو المفسرين — من خلال أصوات ملونة واضحة ،
واشارات جسمية معبرة — على حمل مجموعة من
الحاضرين ، على أن يروا ويسمعوا شخصيات تعبر عن
مواقفها ، تجاه فعل حيوى ، كى تصبح قطعة الأدب
المقدمة تجربة حية لكل من القارئین والحاضرين على
حد سواء • وبهذا يتقاسم كل قارئ مع كل حاضر
مواقف القطعة الأدبية ، وأفعالها ، ووجهة نظرها ،
وخوض تجربتها •

والحقيقة أن هناك طائفة من التعريفات المتنوعة
لمسرح القراءة ، غير أنها تكاد تتفق فيما بينها ، على
الخطوط الرئيسية المميزة له • فهو وان كان فى رأى

البعض « شكلا من أشكال التفسير الشفاهى ،
الذى يمكن أن تقدم به كل الأنماط الأدبية عن طريق
استخدام القراءة المشخصة ، والمدعمة بالتأثيرات
المسرحية » ، فهو فى رأى البعض الآخر « نشاط
مجموعة من الناس ، يهدف الى نقل قطعة أدبية من
مجالها النصى الى الحاضرين ، عن طريق التفسير
الشفاهى ، بوساطة الايحاء بالصوت ، والايحاء »
واتماما لهذا ، تتطلب القراءة المسرحية - التى تتم
بنفث الحياة فى الرموز المسطورة فى الصفحات -
مشاركة المشاهدين الخيالية ، وتوصيل الأدب عبر
الأذن أساسا الى عيون العقل ، واحلال الايحاء محل
التقمص والتمثيل ♦

وفى ضوء هذه التعريفات - ونحوها - يتبين أن
هدف القراءة المسرحية ، هو تجسيد الأدب ، وطرح
اضاءة تفسيرية عليه ، يتم بمقتضاها استدعاء صور
ذهنية للشخصيات التى تعرض الفعل ، الذى يكمن
بصفة أساسية فى عقول المشتركين من القارئين
والحاضرين ♦

ولكن ، أين المسرحة فى عمل قرائى ؟؟

ان المسرح ـ كما هو معروف ـ تجربة جمالية ،
تنشأ عن تضافر ثلاثة عوامل :

(أ) الأدب ، وهو مصدر الانفعال •

(ب) الأداء المؤثر ، الذى يقوم به ممثلون
أو قارئون •

(ج) مشاركة الحاضرين ، الذين يملك كل منهم
خصائص تفاعلية •

ولنوجز التعريف بتلك العوامل ، حتى تتحدد
الاجابة على تساؤلنا •

من البدهى ، أن النصوص المسرحية التى تكتب
خصيصا للاخراج على خشبة المسرح ، انما هى مواد
ملائمة لها • كما أن كليهما ـ الخشبة والمسرحية ـ
محكوم بالآخر ، ومؤثر فيه شكلا ووظيفة • وبشئ من
التجوز ، يمكن أن تقترب من حدود المجال الدرامى
الروايات ، والأقاصيص ، والحكايات السردية ، على

أساس أنها تتضمن — كالمسرحية — فعلا ، وأحداثا ،
وحبكة ، وشخصيات ، ولغة ، الى جانب ما يمكن أن
يكون بها من حوار • ولاشك أن صفة « درامية »
تهيب المتفرجين نفسيا لمشاهدة شخصيات قادرة
بامكاناتها على تحريك استجاباتهم ، وعلى فرض
الاهتمام بتفاعلاتها أثناء بحثها عن أهدافها • وكلما
كانت درجة حساسية الشخصيات عالية ، كلما كان
الفعل أكثر دقة في تعبيره • وكلما كانت صورة سلوك
الإنسان مع ظروفه الاجتماعية أحسن تشريحا وتعميقا ،
كانت قدرة — تلك الصورة — على استثارة اهتمام
المتفرج أكبر وأنفذ • وعلى هذا الأساس ، لكى يتضمن
الأدب عنصر الدرامية المتوقع في المسرح ، لابد وأن
تتوافر فيه شخصيات مؤثرة ، لأنها مورطة في فعل ، من
شأنه تحريك انفعالات المشاهد ، وخياله ، ووضعه في
حالة الاهتمام • ولكن لا يعنى هذا استبعاد الأنماط
الأدبية الأخرى من مسرح القراءة ، وإنما يعنى البحث
عن امكانية احتوائها على ما يدعو الى معالجتها علاجا
خاصا ، يفى بتوقعات المتفرج الذى يسعى الى المسرح ،

كى يمارس - وجدانيا وذهنيا - تجربة مسرحية •
وبناء على ذلك ، هناك كثير من الأعمال الأدبية
التي قد تقدم على أساس أنها مسرح قرائى ، الا أن
صياغتها الخاصة تنفى عنها الصفة « الدرامية » .
وتسمها بأنها « قراءة جماعية » ، أو « تسميعات
أدبية » ، مثل تلك التسميعات التي تقدم فى قاعات
الاستماع الموسيقى ، لأن هذه الأعمال الأدبية خالية من
عنصرين جوهريين من العناصر الواجب توافرها فى مواد
المسرح القرائى ، هما : الفعل ، والتفاعل • فمثلا ،
عندما ننتقى مجموعة من القصائد التي تمتدح النيل ،
أو تفخر بالأهرامات - مثلا - كى تقوم بقراءتها فى
المسرح مجموعة من القارئین فى شكل انفرادى
أو جماعى ، فهي لن تتسم بالمسرحية لمجرد مطالعتها فوق
خشبة مسرح أمام جمهور • فطالما كانت تتألف هذه
المجموعة من قصائد فردية ، يعبر كل منها عن انفعال
أو وجهة نظر ، ومجردة من شخصيات تتفاعل أحداثها
مع بعضها ، فهي ليست مسرحا • لأن هذا التفاعل
هو - ببساطة - لب مسرح القراءة وعموده •

والعامل الجوهرى الثانى فى صوغ التجربة المسرحية ، لا يقل فى أهميته عن العامل الأول • فالصفة « المسرحية » لا تتحقق الا اذا تجسد النص الأدبى حيا من خلال التنغيمات الصوتية ، والتعبيرات الجسمية ، التى يقوم بأدائها الممثلون أو القارئون • فهم الذين يجب عليهم أن يحركوا شخصيات القطعة الأدبية المسرحية ، ويتكلموا لغتها ، ويفسروا الفروق الدقيقة المعقدة فى مواقفها المتوترة •

ان مجرد قراءة المقطوعة الأدبية ، لا أهمية له هنا . لأن القارئ العاجز عن التعبير عن المضامين فى شكل مفهوم ومحرك للانفعالات ، لن يخلق المسرح الصحيح • وعلى هذا ، فان العرض المؤثر ، هو الذى يستخدم تقنيات التفسير الشفاهى ، ويعكس عالم المقطوعة الأدبية على الشاشة الذهنية داخل عقول القراء والمشاهدين • ومما يستحب الاشارة اليه ، هو أن المخرجين الذين يميلون الى تنفيذ اخراج كامل للنص الأدبى فوق خشبة المسرح بتوظيف الفعل ، وحرفيات الديكور والأزياء ، انما ينقلون خواص المسرح التقليدى

الى مسرح القارئین الذی ینادی بأنه مسرح العقل
والخیال •

أما العامل الثالث فی اكتمال الدائرة المسرحیة
فهم المشاهدون ، الذین یغذون جزءا من العرض
بتفاعلهم ، وخیالهم ، مما یبلور الفعل ، وشخصیاته ،
وخلفیاتة الاجتماعیة والنفسیة • فحین تستثیرهم
الأوصاف التی ینطق بها المفسرون القارئون من النص
الأدبی ، یتصورون أمام عدسة العقل جغرافیة الأحداث
وأناسها ، بل وتتاح لهم فرصة تقمص إحدى
الشخصیات • ومن ثم ، تتحقق للمشاهد رؤية مزدوجة:
یتمثل وجهها الأول فی الممثلین أو القارئین فوق خشبة
المسرح ، وثانیهما فیما ینطبع فی ذهنه من تأثیرات یخلفها
العالم الأدبی • وعلى هذا ، کى یحقق المشاهد دوره
فی مسرح القراءة ، لابد وأن یتخطى عن نفسه للعرض •

وهناك أمور یجب أن یراعیها مشاهد المسرح
القرائی ، من ذلك : أنه مطالب بالألا یقحم عملیة
التقییم ، أو النقد ، أو أصول التقنیة ، على العرض

الذى يشارك فى خلقه • فمن الممكن ، أن تمارس تلك العمليات فى وقت لاحق ، لأنها اذا ما شاغلت ذهن المشاهد أثناء العرض فهى تقلل من اسهامه فيه ، وتشوه عملية الايهام الأدبى ومعناه • فالمسألة هنا أشبه بقراءة كتاب ، لا يتم الاستمتاع به ، الا اذا سلم القارئ - مؤقنا - بقبول أفكار المؤلف •

ان مسرح القراءة ، ليس تحليلا نقديا للنص المقروء - كما يشاع أحيانا - وانما هو تجربة جمالية • ومع أن عملية التحضير والاعداد تتطلب تحليل القطعة الأدبية ، ودراستها ، فانها لا تكتسب الصفة «الدرامية» الا اذا عرضت • والمشاهد - الذى يعتبر طرفا جوهريا فى هذا العرض - يجب أن يشارك فيه بروح الفنان المستمتعة بالخلق ، لا بروح الناقد المتجهم •

بعد هذا ، نعاود التساؤل : أين اذن (المسرح) فيما وصفنا به مسرح القراءة ؟؟؟ انه يكمن - ببساطة - فى أدب تتفاعل شخصياته ، ويؤديه قراء - أو مفسرون - أداء مجسدا ، عن طريق استخدام تقنيات التفسير

الصوتية والايمائية ، وعن طريق مشاهدين يسعون الى تحقيق رؤية مزدوجة على النحو الذى سبق توضيحه .

ان مسرح القراءة ، أو القراءة المسرحية ، وسيلة فعالة فى دراسة الأدب وتحقيق الاستمتاع به . ومن ثم ، فهى تهدف الى افادة ثلاثة أطراف : الأدب نفسه ، والقارئ والمشاهدين .

عن :

Goger, Leslie I and White Melvin R. Readers Theatre Handbook, A dramanic approach to Literature. Illinois : Foresman and Company, 1973.

الأنواع الأدبية

يستخدم النقد الغربي كلمة « النوع » ،
أو « الجنس » Genre كمصطلح يميز الأعمال
الأدبية ، على أساس انتماء كل منها الى فصيلة معينة ،
يشارك أفرادها في خصائص شكلية عامة * ويعنى
الشكل هنا الصورة التي عليها العمل الأدبي ، والتي
تبنى من عناصر معينة ، وتهدف (بشكلها) الكلى
الى احداث تأثير معين *

وعلى هذا ، فان التصنيف النوعي للأدب ، يدل
على أن كل عمل منمط ، يشترك مع أفراد مجموعته
المتجانسة الهيئة ، في جملة من المكونات الشكلية

الأساسية ، بغض النظر عن قومية كل عمل ، او لغته .
أو عصره ، أو موضوعه ، أو مكان تأليفه . فهناك
— بلا شك — مكونات أساسية واحدة تتوافر في
التراجيديا اليونانية ، وفي التراجيديا الاليزابيثية
الانجليزية ، وفي التراجيديا الفرنسية النيوكلاسية .
مثلا . كما أن هناك خصائص عامة مشتركة بين ملحمة
« الالياذة » اليونانية ، وملحمة « الالياذة » اللاتينية ،
وملحمة « المهبراتا » الهندية ، ... وهكذا .

وبناء على هذا التأسيس ، عندما يتعين على تلك
المكونات الشكلية أن تقوم بتعريف مجموعة محددة من
الأعمال الأدبية ، يكون لها (أى المكونات) سلطة
القاعدة في مجال الفن الأدبي . ومن هنا ، يوصف
المبدعون من الأدباء حسب انتمائهم الشكلي : فهذا
شاعر غنائي ، وهذا شاعر ملحى ، وهذا مؤلف
مسرحى ، وهذا روائى أو قصاص ... الخ .

وفي عصر النهضة — وحتى قرب نهاية القرن
الثامن عشر في أوروبا — كان يسود الاعتقاد بأن الأنواع

الأدبية ، لها وجود مثالى ، وأصول ثابتة ، أشبه بنظام الأشياء الطبيعى ، أو الأنواع البيولوجية • ومن هنا ، أصبحت قوانين كل نوع من الأنواع الشعرية ، معروفة للشعراء الواعين • بل ومتسلطة عليهم ، اذا ما أرادوا أن يحققوا فى نوع معين منها ، بناءه الصحيح ، وأسلوبه الملائم ، وتأثيره الخاص • ولم يصبح لكل نوع قوانين خاصة واجبة التطبيق عند الخلق فحسب ، وانما صارت تلك القوانين نفسها فى أيدي النقاد ، هى مقاييس الحكم على الأعمال الأدبية • كما أن هذه الأنواع رتبت ترتيبا هرميا حسب الأهمية ، فالملحمة والتراجيديات ، تنسنان الذروة ، ثم يتدرج ترتيب الأشياء حتى تأتى فى القاعدة العريضة للهرم ، القصائد القصيرة ، والحكم ، والأنماط الثانوية الأخرى •

ومن الطريف ، أن وليم شكسبير فى مسرحيته « هاملت » (١٦٠٢) ، قد تهكم على لسان شخصية بولونيوس من هذه التصنيفات النوعية المتعددة ، وذلك فى قوله :

« انهم أبرع الممثلين في العالم ، فهم يجيدون أداء التراجيديا ، والكوميديا ، والمسرحيات التاريخية ، والريفية ، والريفية الكوميدية ، والريفية التاريخية ، والتراجيدية التاريخية ، والتراجيدية الكوميدية التاريخية الريفية » ♦

(الفصل الثاني ، المشهد الثاني)

ومع أن الأنواع الأدبية كانت في عصرها متنوعة وكثيرة ، ومحل خلاف عند التصنيف ، إلا أن أبرزها ، تمثل في الأنماط التقليدية الرئيسية . وهي : التراجيديا ، والكوميديا ، والملحمة ، والشعر الغنائي . وفي العصر الحديث ، أضيفت الى الأنواع القديمة : الرواية ، والقصة القصيرة ، والمقالة ، والسيرة ... ولربما التمثيلية الاداعية ، والتلفازية أيضا . ولاشك أن لكل جنس من تلك الأجناس مضامينة ، وهندستها الخاصة . ♦

فالملحمة مثلا ، عبارة عن منظومة شعرية طويلة .

سردية الطابع ، موضوعية ، بطولية ، أشبه بشريط سينمائي طويل ، تنعكس فيه حضارة أمة في فترة تاريخية قديمة ، بما في ذلك حروبها ، وتقاليدها ، وأخلاقياتها ، ومشكلاتها ، ومعتقداتها الخاصة في القوى الطبيعية وفوق الطبيعية ، والمعجزات ، والخوارق التي لم يألّفها المنطق كما تتميز بمناخ مأسوي ، وأسلوب شعري فخيم ، وخيال خصب ، وقدرة على خلق عالم آخر متكامل في ذاته •

بينما الشعر الغنائي ، فيض من الأحاسيس الشخصية المصاغة في قالب محدود المساحة • وهو - بهذا - يناقض المحمة ، اذ يتعلق بالتعبير عن ذات الشاعر في حالات تقلباتها الانفعالية المختلفة •

أما الشعر المسرحي ، فموضوعي ، وأساسه الفعل ، والبناء الدرامي القائم على تصوير الشخصيات بالحركة والكلام ، وامكانية الأداء المجسد على المسرح أمام جمهور المتفرجين •

وهكذا ، يتميز كل « نوع » أدبي بعلامح خاصة،

نفرقه عن غيره • الا أن المصطلح — في بعض الأحيان — يستخدم اسنخداما فضفاضاً معقداً ، وذلك عندما يعتبر كل فرع من الأصل نوعاً أدبياً خاصاً • فمثلاً ، إذا كان الشعر الغنائي جنساً في ذاته ، فإن الأنواع المشتقة منه ، أو المندرجة تحته ، تصبح — طبقاً لهذا الاستخدام الفضفاض — أجناساً أخرى مستقلة ، كشعر الرثاء ، أو الهجاء ، أو الغزل • بل إن « الموضوع » الواحد ، قد يشكل جنساً مستقلاً ، مثل موضوع « وصف المساء » ، أو « شوق المحب » ، أو « قدوم الربيع » ، أو « الحب الضائع » ••• الخ •

وكذلك الحال ، بالنسبة لـ « الدراما » ، كجنس جذري عام ، تتولد عنه أجناس درامية أخرى كالميلودراما ، والكوميديا الدامعة ، والكوميديا السلوكية ، أو الرومنسية ، أو الراقية ، أو الهزلية •• وغير ذلك كثير •

ومنذ الحركة الرومنسية ، أصبح التمييز بين الأنواع الأدبية شيئاً معروفاً من قبيل المواضع التي

لا ترفض ، ولكنها ليست وسيلة تحكمية لتصنيف
الاعمال الفنية ، بل ولم يعد المقياس الأساسى لتقييم
الأدب مقصورا على « نوع » أدبى واحد محدد ، وانما
عاما وشاملا ، ويسكن تطبيقه على كل الأنواع الأدبية .
كالصدق ، والقوة ، والوحدة العضوية ، والجدية ،
والنضج ، ونحو ذلك .

أما النقد فى قرننا الحالى ، فانه - فى غالب
الأحيان - لا يرى للتمييز بين الأنواع الأدبية وظيفية
ضرورية عند التحليل أو التقييم ، وانما يمكن اتخاذه
وسيلة وصفية مفيدة ، ولكنها ليست تحكمية ، كما كان
الحال فى الماضى .

ومع أن هناك اختلافات بين دارسى الأدب الغربى
حول تحديد الأنواع الأدبية الأساسية والفرعية
والثانوية ، الا أن وجهات النظر المتفاوتة ، يمكن أن
تتقارب أو تستقر بالبحوث المتتابعة .

أما النقد العربى ، فانه لم يدرس نظرية الأنواع
الأدبية الدراسة العلمية التفصيلية ، والتي يستطيع بها

أن يستخرج من التراث الشعري والنثري الخصائص الأساسية العامة ، والتي تتحدد في ضوءها الملامح الشكلية لشخصية كل نمط . وبهذا التحديد يسكن حصر الأنواع ، والموازنة بين أفراد النوع الواحد . أو مقارنتها بنظائرها في الآداب الأخرى ، أو تعيين الأنواع التي ينفرد بها الأدب العربي دون غيره من الآداب الأخرى .

فالمقامة — مثلا — صيغة أدبية متقدمة في الأنواع الأدبية الغربية . ومع هذا ، فإن الغبن الشديد يصيبها ؛ حين يقوم فريق من الباحثين العرب بتصنيفها ، طبقا لمعايير غربية على مقوماتها الأساسية . وهذه المعايير ، هي — في الغالب — خصائص القصة القصيرة الأوروبية في شكلها الناضج . ولاشك أن هذا الولع بتحكيم التصنيف الأوروبي يجعل المقامة في نظر البعض قصة مجهضة ، وفي نظر البعض الثانى قصة بدائية تشكل مرحلة أولية ، فقدت سبيلها الى مرحلة البلوغ ؛ أو هي — في نظر البعض الثالث — قصة مصابة بحبكة

متهاقنة ، وتضخم لغوى ، أو هى شكل أدبى ضال ،
مجهول الهوية .

فلماذا لا تكون المقامة مقامة فقط ، بكل خصائصها
الشخصية ، وماهيتها المستخلصة من تراثها ؟؟ لماذا
لا تعتبر فى حد ذاتها ، وكما هى عليه - ودون قياس
استبدادى بأصول القصة القصيرة - نوعا أدبيا
مكتمل الخصائص ، ومستقلا بكيانه عن الكيانات
الأدبية الأخرى ، ويجب مدارسته فى الوضع الذى هو
عليه ؟؟

لاشك أن هذا الموقف النقدى المتعسف ازاء
المقامة ، يشير الى فقدان نوع من الضوابط الفكرية التى
يجب أن تسيح فى جنبات المبدعات الفنية وتتعرف عليها .
وهذا يعنى أن الأدب العربى الخلاق - سواء كان
تراثيا أو محدثا - فى حاجة الى مسح نقدى شامل ،
لاستخلاص نظرية خاصة بالأنواع الأدبية العربية ،
تحدد بمقتضاها خصائص كل نوع ، على أن يكون هذا
التحديد بمصطلحات قومية ملائمة ، ونابعة من صميم

طبيعته ، حتى ولو كان المرور محتوما ، عن طريق
الاجتهادات الغربية المسبوقة •

ولا جدال ، في أن هذه النظرية المأمولة -
بما يدور حولها من نقاش - تثرى النقد العربى ، وتقويه
من الوقوع فى التخليط أو التعميم ، عند التحليل ،
أو المقارنة ، أو التوصيف النوعى •

شوقى أمير الشعراء . . . لماذا؟

هذا عنوان مقالة مبتسرة طواها مؤلفها الأستاذ الشاعر فتحى سعيد فى أحد كتيبات سلسلة « كتابك » التى تنشرها دار المعارف • والحقيقة أن هذه المقالة عن شوقى قد قصرت عن استكمال شكلها الثانوى ، وعن تحقيق غايتها الأولى • فقد عجزت عن أن تملأ الصفحات الأربع والستين المخصصة لها ، فراحت توزع صفحات بيضاء بين فصولها ، مع أن الموضوع المعالج يتطلب شغله مجلدا • أما التقصير فى الغاية - وهو الأهم - فيتجلى فى أن مادة الكتيب - التى تقع فى أقل من خمسين صفحة من القطع الصغير - لا تتوجه

الى القارىء العليم بفن شوقى فتسهم فى معلوماته بشيء
جديد ، ولا الى القارىء العادى — الذى تخاطبه
السلسلة نفسها — فتبسط له أمر شوقى ، وتعرفه به ،
وتعينه على تذوق شعره .

والملاحظ أن هذه المادة القليلة موزعة على ثمانية
فصول ومقدمة ، ولهذا ، خرج كل منها وهو مصاب
بالقصر الشديد ، وكان أطولها مجرد فقرات بسيطة ،
الا أنها تحمل على رؤوسها عناوين عريضة وثقيلة
الوزن مثل : « شوقى والمخطط السياسى » و « شوقى
والملوكية » . . . ومعارضة الآخرين » و « شوقى
والمتنبى » . . . والخديوى وسيف الدولة » . . . الخ . .
ولا يكاد شوقى يتفرد بفقرات فصل منها ، حتى يخرج
عليه شبح المتنبى — بلا داع — كى يزاحمه ، ويطاوله .
وفى كثير من الأحيان كان يصحب معه غيره من الشعراء
القدامى والمحدثين ، حتى نجح المؤلف فى أن يجلس
شوقيا المسكين بين أقدامهم ، وأحيانا فى نعال بعضهم .

وقد يوحى عنوان الكتيب — للوهلة الأولى —

بأنه سيقدم تعريفا مركزا بالميزات والخصائص الشعرية التي رشحت شوقيا أميرا للشعراء ، الا أن القارئ لا يكاد يخوض في سطورهِ حتى يكتشف أن مهمته الأولى هي حصر أهم التهم التي وجهها النقاد الى شعر شوقي ، ومسرحه ، وثره ، بل وخلقه . وعندما يحس المؤلف أنه قد تمادى في الاساءة الى الشاعر الكبير راح يحشر بينها أحكاما وصفية بلا أدلة مادية عن ذكائه ، وهمته ، وطموحه ، واقتداره ، وشاعريته المرموقة . وبعض هذه التهم هو : السرقة ، والاتحال ، والأرسنقراطية ، والزيف ، وضآلته ازاء المتنبي والبارودي ، ووطنيته غير الخالصة ، أما أبرزها فهو تهالكه على رب القصر (الملوكى) . ولقد أخذ المؤلف يكرر هذه التهمة كثيرا ، وفي صور مختلفة ، وفي صيغ مباشرة وغير مباشرة ، حتى أصبحت بسبب تعنتها ، والحاحها ، ومطارداتها اللاذعة ، عبئا على النفس ، من ذلك - مثلا - : « وشوقي يتناول الخديو فيسلط عليه الأضواء والرعاية واللقب » (ص ٦) . و « دعك من سلطان القصر والصحافة وعلاقات شوقي

الأرستقراطية» (ص ٩) و « هو قانع بما وهبه الله من
نعمة الشعر ونعمة القصر » (ص ٢١) • و « قنع شوقي
بالانتماء الى القصر ، وبأن يكون لسان حاله ، ولسان
حزبه ، ومنتهى أمل العزيز وفروع دوحته » (ص ٢٣) •
و « يترنم شوقي للعرش العشائى فى الآستانة الذى
ينتمى اليه العرش الخديوى فى القاهرة » (ص ٢٤) •
و « نفى الى الأندلس •• وكأننا أوفده الخديوى فى
بعثة جديدة كبعثته الى باريس وسويسرا ليروح عن
نفسه » (ص ٢٦) • و « وطنيته هى قصائده •• وأيه
قصائد ؟ القصائد التى تعلق على قصور يلذر وسلاطين
آل عثمان » (ص ٢٧) • و « هو يختار موضوعات
مسرحياته بما لا يغضب ولى النعم أو جناب السلطان
الأكبر » (ص ٢٨) • و « ان كان شوقي قد تورط فى
انتمائه للقصر تورطا لو اعتبرناه عفويا بادىء الأمر •
فقد أصبح مدروسا بعد ذلك • وهو تورط كان الغنم
فيه أكثر من الغرم » (ص ٩) • و « لقد أغدق الخديو
على شوقي اغداقا ••• أعطاه اللقب والرتبة
والراتب » (ص ٤٧) • و « أما شوقي فلم يستهدف

أكثر من الشعر والقصر ، وحين ظفر برضا القصر فجر
طاقته الشعرية » (ص ٤٩) • وعناية الخديو به « عناية
فائقة مبالغ فيها ، لا تقتصر على صقل شاعرية شوقي
بل تتدخل في رسم حياته ومستقبله ... انها رعاية
ملكية تلفت النظر على كل حال ... وتبلغ درجة
الأبوة » (ص ٥١) •

وهناك عدد آخر من مثل هذه الغمزات والسخريات
لا يتفق مع حجم الكتاب أو موضوعه •

كما أن الشواهد الشعرية التي ساقها المؤلف
للتدليل على أحكامه ، كان نصيب شوقي منها محدودا
بالقياس الى غيره ، وحتى هذا النصيب كان -
للأسف - ضد شوقي ، وليس له ، بسبب سقمه
ورذالته •

الواقع أن هذه المقالة يعوزها توحيد المنهج
بما يتفق مع المساحة المفروضة • فهي أشبه بخواطر
متقطعة ، تنتقل بين موضوع وآخر ، وترصع بأحكام
منسوبة الى قائلها ، وأخرى بلا نسب • وهذه إحدى

علل النقد الانطباعى الذى يتسلح بالوجدان ، وهو مجرد من أدوات النقد الموضوعية ، وأقلها التوثق بعمدة المراجع فى موضوع كهذا • وهناك - بلاشك - مراجع هامة كثيرة لا تخفى على الأستاذ فتحنى سعيد من ذلك - مثلاً - « شوقى فى الأندلس » و « وطنية شوقى » و « شوقى شاعر العصر الحديث » و « شوقى » و « مسرحيات شوقى » و « المسرحية فى شعر شوقى » الخ • وهى على التوالى للدكاترة: أحمد بدوى ، أحمد الحوفى ، شوقى ضيف ، ماهر حسن ، محمد مندور ، محمود شوكت • ولو كان قد اطالع على كتاب مخصص منها لما ساق هذا القول : « وتصدر مسرحياته الست المطبوعة : مجنون ليلى ، وعنتر ، وكيلوباترة ، وقمبيز • وعلى بك الكبير • والست هدى - عدا ثلاث أخرى ، عذراء الهند • لأدياس ورقة الآس ، وهى مسرحيات ثرية » (ص ٢٠) . والمعروف أن عدد المسرحيات المطبوعة لشوقى سبع لا ست ، فقد أسقط المؤلف منها مسرحيته النثرية « أميرة الأندلس » • أما الزعم بأن المسرحيات الثلاث

الأخرى التى عددها غير مطبوعة فهى ليست مسرحيات ،
وانما قصص ثرية وضعها شوقى فى مطلع حياته
الأدبية ، ونشرت « لادياس ، أو آخر الفراعنة » - لأول
مرة - فى مجلة الموسوعات ، و « ورقة الآس ، أو النضير
بنت الضيزن » طبعنها المكتبة التجارية ، أما قصة
« عذراء الهند ، أو تمدن الفراعنة » فقد نشرت
سنة ١٨٩٧ •

كما لو اطلع المؤلف الفاضل على كتاب « فن
الشعر » لأرسطو ، و « فن الشعر » للدكتور محمد
مندور - كما ذكر فى المراجع - لما وقع فى هذا القول.
الذى لا تدرى أى مواضع تصححه ، وأيها تشرحه ،
وأيها تحذفه : « ومن ثم ، ارتبط شعر شوقى بعامل
الزمان والمكان ، بحيث يتفق مع فكرة هيجل فى
(فلسفة الجمال) التى تحدد المكان بارتباطه بالصور
كموجودات شبه مكانية ، وبالزمان لارتباطه بالتاريخ •
مقتربا بذلك من أرسطو وقانون الوحدات الثلاث :
الزمان ، والمكان ، والموضوع • وهذا ما تلمسه فى.

غنائيات شوقى وقصائده التاريخية ومسرحياته ، فكان
بذلك مثل (جيته) أمير الشعراء الغنائى ... ولكن لم
يرق الى مرتبة الشعر الملحمى كما كان عند الاغريق .
وان عاليج المسرح فى عدة مسرحيات « (ص ١١) .
فما هى بالتحديد علاقة هيجل وفلسفته الجمالية ،
وأرسطو ووحداته الثلاث المزعومة ، وجيته وامارته
للشعر الغنائى الألمانى ، واليونان وملاحمهم العتيقة
بأعمال شاعرنا المتواضع الذى « لم يكن لديه تلك
الشرارة المقدسة التى احترق بها الشعراء وجعلتهم
ينطحون السحاب ويعودون باللهب فوق أطراف
الأنامل » (ص ١٣) ؟؟؟

الحقيقة أن هذا الكتيب كان - لخطورة موضوعه
وجديته - فى حاجة الى معاودة الشاعر المؤلف
ومراجعته ، وخاصة أنه يتناول شاعرا عربيا كبيرا ، لا بد
وأن تكون القدرة على نقده كبيرة أيضا حتى ولو تعلل
المؤلف بمثل قوله : « وهذه الصفحات قراءات متفرقة
لشوقى وآخرين لا أكثر » لم يتح لها من الجلد والإانة

ما يرقى بها الى مستوى الدراسة ولكنها حصاد
انعكاسات ورؤى لما اختمر في النفس وترسب من
طواف حول شوقي وشعراء قرنه « .. بل وغير قرنه
أيضا •

تبعية النقد للعمل الفنى

قليلًا ما يتراضى الفنان الخلاق مع ناقده ، حول
عمل فنى منقود • فأولهما ، يعتبر نفسه المالك الحقيقى
لحقول الابداع • قفى أديمه يبذر موحيات مواهبه ،
ثم يتعهدا بالسقيا ، والكفالة حتى تتألق الغراس
بالثمار ، وتشهد على قدرة الابداع ، وعظمة التجلى •
وهذا الأول ، يعتبر الثانى التاجر الذواقه الذى
يستغل هذه الثمار ، ويعيش على حسابها • ولذا ،
كلما كان الطرح الفنى قيما ، كان مكسب الثانى —
حسب اجتهاده — عريضا ، دونما أن يقدم — فى كثير
من الأحيان — آية الشكر أو التقدير • اما اذا حدث

هذا الشكر ، فانه - في غالب الحالات - يولد ولادة
شبه عسيرة ، قد تكون من قبيل جبر خاطر ،
أو المجاملة • والناقد ليس قليل الحمد فحسب ، وانما
هو في معظم مواقفه كثير التذمر ، مادام يصر على أن
يضع في جدول مساعيه ، رغبته في البحث عن العيوب
في العمل المبدع ، والتفتيش عن مواطن القصور •

وعندما تفسد المودة بين المبدع والناقد ، ويجد
الفنان أن ناقله قد أساء التقدير ، واشتط في حصر
المآخذ ، فانه يضطر الى الدفاع عن مخلوقاته الفنية ،
ثم يختمه في العادة بتهمتين يوجههما الى الناقد صراحة
أو ضمناً • وهاتان التهمتان ، أصبحتا من المسلمات
التقليدية التي يعرفها المتصلون بعمارك المبدعين
والناقدين • أولاهما ، أن الناقد يعيش حالة على
ما يقدمه الفنان من أعمال ، والتي لولاها ما وجد الناقد
أصلاً •

أما التهمة الأخرى ، فهي أن الفنان خلاق ومبدع ،
بينما الناقد ليس كذلك ، بل هو - اذا كان مجاله

الأدب - أعجز من أن يقول قصيدة من الشعر ، كالتى
أبدعها البحتري ، أو المتنبي ، أو شوقي - مثلاً -
حتى ولو كان فى استطاعه أن يؤلف كتاباً برمته عن
عيوب ومحاسن أشعارهم ، التى لولاها ما كان محتوى
الكتاب الذى ينسب اليه وحده . والى ذلك يشير الناقد
الانجليزى جورج ستينير بقوله :

« ان الناقد يعيش على معلومات من (الدرجة
الثانية) . فلأنه يكتب عن الأعمال الابداعية ، فلا بد
وأن يعثر على القصيدة ، أو الرواية ، أو المسرحية .
ومن ثم ، يصبح النقد الأدبى ، تحت رحمة عبقرية
الآخرين » .

والقاضى الموضوعى لا يكاد يعترف بالتهمة
الأولى ، أما التهمة الثانية ، فيمكنه التسليم بها ، حتى
ولو كانت هناك بعض المبررات والتمحكات التى
تبدو واهية عند الفحص النقدى الثاقب ، كالقول بأن
أسلوب اللغة النقدية ، قد يكون - فى بعض الأحيان
انقلبية - على درجة عالية من الناحية الجمالية ، يمكن

أن تدخله في نطاق الفنون القولية الخلاقة. ، كما هو الحال بالنسبة لأسلوب طه حسين النقدي ، أو مصطفى صادق الرافعي في الأدب العربي ، أو أسلوب كوليردج ، أو تى. اس. اليوت في الأدب الانجليزي .

وعلى أية حال ، فإن مفاد التهمة الأولى — التي يهم الدفاع عنها — هو أن الفنان الخلاق ، سواء كان شاعرا ، أو مصورا ، أو نحاتا ، أو معماريا ، أو راقصا ، أو موسيقيا ، أو مسرحيا ، انسان اصطفته الطبيعة ، وزودته — دون غيره — بقدرة خاصة على رؤيته الأشياء ، وترجمتها بوسائله الى أعمال فنية جميلة ، تروّع هذا الغير ، وتملك عليه مشاعره . ونفس هذه الأعمال الابداعية ، هي التي يتولد الناقد بينها ، ويتغذى عليها ، ويقيم أود وجوده النقدي ، ويستمد منها معظم أدواته ، ومناهجه ، بل ويقيم عليها شهرته ومنزلته أيضا ، ان لم يجعلها — أحيانا — مصدر لقمة عيشه . وكأن هذه العملية الاتكالية ، تعلن صراحة ، أن الناقد ظل الفنان ، بل تابعه ، ان لم يكن نباتا طفيليا

يتسلق سيقان الأعمال الفنية الجميلة ، ويقتات من رحيق أوراقها وثمارها .

وقد يرد الناقد على ذلك - متهجما ومفاخرا - بأنه هو الذى يقوم بعرض الأعمال الفنية . فهو الذى يحللها ، ويجلو مكنوناتها ، ويكتشف روابطها الداخلية والخارجية ، بل وقيمها كالخير المدرب فى تمييز الأحجار الكريمة من الزائفة ، ثم يضعها - بوسائله الاعلامية - فى (فاترينة) الزمن الخالد ، وهى محاطة بهالات التمجيد والابهار ، ولولاه لانطمست معالمها ، وعلاها التراب . ولهذا ، فان له أفضالا لا تنسى على الفنان الفلانى الشهير ، ولداته الكثيرين ، لأنه هو الذى كشف عن عبقريتهم ، وأشاد بأعمالهم ، ورفع صيتهم . ألم يكن شكسبير نفسه جوهرة مكنونة (فى حد ذاتها) ، لم يكتشفها ويتفحص عيارها ، ويقرر قيمتها إلا النقاد ؟؟

ولكن كل هذا الاجتهاد المشروع - فى رأى الفنان - لا ينفى حقيقة أن الناقد يعيش على أعمال

الآخرين ، وفى كنف نبوغهم ، وصيته من صيتهم ، بل أن عمله ليس (فنا) قائما بذاته كالفنون الأخرى المتميزة بخصائصها الأصلية ، وسماتها المستقلة الدالة على طبيعة شخصيتها المتفردة . ومن ثم ، لو تخيلنا مجتمعا ما بلا أدب ، ولا موسيقى ، ولا نحت ، ولا رقص ، ولا تصوير ، ولا عمارة ، ولا مسرح ، فانه سيكون بالتالى مجتمعا بلا نقد ولا نقاد . بل أن هناك مجتمعات فيها فنون وفنانون — على أى نحو من الأنحاء — ولكنها بلا نقد ولا نقاد .

الواقع ، أن العلاقة بين العمل الفنى والنقد ، علاقة حضارية ، تقوم على وجود المادة المتاحة وقدرة البحث فيها ، مثل علاقة الجسم البشرى بنشاط البحث الطبى ، والأجرام السماوية بنشاط البحث الفلكى ، وظواهر البيئة بنشاط البحث الجغرافى ، وجسم الأرض بنشاط البحث الجيولوجى ، والنباتات بنشاط البحث النباتى ، وما شابه ذلك كثير ، كميادين البحث فى الكيمياء ، والطبيعة ، والاجتماع ، والأخلاق .

وانطلاقاً من هذا التصور ، يمكن القول بأنه
لولا الجسم البشرى ما كان علم الطب وفروعه . فالطب
يقوم على معرفة مكونات الجسم وتغيراته ، ويؤسس
على ذلك نتائج وأحكام علوم كثيرة ، منها : التشريح ،
والأنسجة ، ووظائف الأعضاء ، والكيمياء الحيوية ،
والأدوية ، والأمراض ، والطفيليات . ولولا النجوم
والأجسام الأخرى السماوية - بكل مكوناتها ،
وتحركاتها ، وأوضاعها ، وأحجامها - ما كان الفلكي .
ولولا سطح الأرض - وما فيه من قارات ، وأقطار ،
ومناخات ، ونباتات ، وحيوانات ، ومصادر طبيعية ،
وسكان ، ونشاطات صناعية وخلافه ، ما كان الجغرافى .
ولولا قشرة الأرض ، وبنائها ، وطبقاتها المختلفة ،
وتطوراتها ، وأنواع صخورها ، وأشكال الحياة الأولى
المنحجرة فيها - ما كان الجيولوجى .

وقياساً على تلك العلاقة بين المادة والبحث فيها،
فإن النقد يتخذ من الأعمال الفنية مادة موضوعه . فهو
يقوم بتأملها ، وتحليلها ، وتفسيرها ، وتصنيفها ، ومعرفة

مكوناتها ، وبواعثها ، وعوامل فرديتها ، والأسس
المشتركة وغير المشتركة بينها وبين مثيلاتها ، ثم يقوم
بالحكم عليها في ضوء ملاحظاته وفلسفته الفكرية • ومن
ثمة ، كان النقد أدخل في مجال البحوث عنه في مجال
الابداع الفني •

والنقد — في مهمته تلك — لا يستمد أصوله من
مادته الأدبية فحسب ، وإنما — اذا كان نقدا خارجيا في
منهجه — فانه يستعين في ذلك بمعارف أخرى يستعيرها
من كشوف علوم كثيرة : كالاجتماع ، والفلسفة ،
والنفس ، والجمال ، واللغويات ، والمنطق ، والتاريخ ،
والدين ، والاقتصاد ، والسياسة ، بل والرياضيات
أحيانا •

فاذا كان النقد — على تلك الصورة — يعتمد في
حياته على الأعمال الفنية الجميلة ، فان تلك الأعمال
الفنية ذاتها ، تعتمد في بناء حياتها على مصادر أولية
ضرورية ، لولاها ما كانت تلك الأعمال •

فاللغة — أساسا — هى مادة الأدب الذى يعتبر
عملا خلاقا ، وكذلك الألوان وملحقاتها هى مادة
التصوير ، والأنغام مادة الموسيقى ، والحركات الجسمية
مادة الرقص ، والحجر مادة النحت ، وهكذا يكون
من الغبن ، اتهام النقد بالتبعية للفنون (أو الأعمال
الخلقية) ، لأنه يعتمد عليها فى وجوده ، والا آتينا نفس
الفنون بالتبعية ، لأنها — هى الأخرى — تستمد وجودها
من مواد أخرى •

أما اذا عرجنا على التهمة الثانية المتعلقة بالمفاضلة
بين المؤلف والناقد — من حيث درجة الابداع
ونوعيته — فان أولهما يسبق الآخر بأشواط بعيدة •
وفى الاجابة على تساؤلات جورج ستينير ما يؤيد ذلك
ويفهم :

« من الذى يرضى أن يكون ناقدًا ، اذا كان فى
مقدوره أن يكون كاتبًا مبدعًا ؟؟ من ذا الذى يرضى
الكدح ليستخرج أعرق رؤية فنية عند ديستوفسكى ،
اذا كان فى مقدوره أن يبدع كلمة من رواية الأخوة

كارامازوف؟؟ ... من ذا الذى يرضى أن يكون
ناقدا أدبيا اذا كان فى مقدوره أن ينظم شعرا يتغنى
به ، أو ينسج من كيانه الفانى قصة حية ، أو شخصية
خالدة؟؟ « ♦

صحيح من؟؟

قصيدة النثر

من الأشكال المستحدثة في شعرنا العربى المعاصر ،
ما يسمى بـ « قصيدة النثر » • والتسمية خاطئة من
الناحية الاصطلاحية والدلالية • اذ افترضت — بداءة —
أن القطعة من هذا الشكل « قصيدة » ، بينما اقتصر
إطلاق هذا المصطلح — منذ ربح مجذر في الماضى
البعيد — على صيغة قولية معينة ، يفترض في بنائها
الشكلى — قبل أى شىء آخر — أن يكون موزونا طبقا
لمعايير تفعيلية معلومة سلفا ، أو — على الأقل — مبتكرة ،
ومستخدمة على نحو تكرارى معين • ومن هنا ، يبرز
التناقض فى التسمية ، بين ما ينبغى له أن يكون كلاما

موزونا ، وبين ما هو نشر محرر تماما من النمط الوزني
الملزم ، حتى ولو تزاومت فيه الكنايات والاستعارات
وروح الشعر بالمعنى المؤلف * والا عدت من
« القصائد » منشورات محمود صادق الرافعي ، ذات
الالفاظ المكثفة ، والصور الجميلة ، كما وردت في
« أوراق الورد » ، و « رسائل الأبحران » ، مثلاً ،
كما أن النشر الفني المسجوع الذي أبدعه أحمد شوقي ،
فأشعر به وأطرب في كتابه « أسواق الذهب » لم يطلق
على مقطوعاته كلمة « قصائد » ، لأنه كان عارفا وخبيراً
بحدود البدع والابداع .

لقد كان ظاهر بنيان « القصيدة » التقليدية يتألف
من أبيات مرصوفة عمودياً فوق بعضها ، وأشبه
ما تكون بعمارة متناظرة الطوابق ، إلا من اختلافات في
التحسينات الشخصية الهامشية ، وتكاد غرف كل طابق
تماثل غرف الطابق الآخر عدداً وتكويناً . وكان البيت
الواحد يتألف من شطرتين متساويتى التفاعيل .
وخاضعتين — كمثيلتهما الأخريات — لمشابه وزنية ،

وقافية موحدة في نهايات الأبيات • وبقيت القصيدة
— على هذا النحو المعمارى — تمثل العمود الفقرى في
أدب العالم العربى • الا أن تلك التقنية — المشبعة
بالذبذبات الموسيقية — تعرضت لعوامل (التحريف) ،
إذا ما شاء المحافظون هذا التوصيف ، أو عوامل
(التحديث) إذا ما شاء المجددون • ويضيق المجال هنا ،
عن تتبع ذلك •

لقد ظهرت — في أوائل قرننا الحالى — موجة
« الشعر المنشور » • ولكنها سرعان ما انحصرت تحت
مزاممة التغييرات التى أخذت تطراً على معمارية
القصيدة التقليدية • وكان هذا (الشعر) كلاماً جميلاً ،
مفئداً ، خالياً من الوزن ، وتأثيه السجعة عفوياً ، ولكنه
يزخر بتيار من العاطفية الدافقة ، والكلمات الرقيقة ،
والصور العذبة ، والخيال الشعرى المجنح • وكانت
أسطر المقطوعة من هذا اللون النثرى قرص على الجانب
الأيمن من الصفحة ، على نحو يناظر القصيدة من الشعر
الجديد • والملاحظ أن تسميته بـ « الشعر المنشور »
تسمية صادقة ومشروعة • إذ تحاشت كلمة « القصيدة »

المقصود استخدامها على النظم المؤلف - ولجأت الى كلمة « الشعر » (بمعناها العام) ، ثم عاجلتها بصفتها الخصوصية الشخصية وهى النثر . وكان التسمية - بهذا - مقلوبة ، وصحتها « النثر الشعرى » . وكان أبرز فرسانه أمين الريحانى ، وجبران ، ومارون عبود ، وغيرهم من الذين جذبوا خلفهم كوكبة من المقلدين والعاجزين عن معرفة صناعة الشعر العربى .

هذا ، بينما كان بنيان (القصيدة) التقليدية ، يتعرض - منذ أواخر القرن الماضى - لهبات رياح التجريب والتجديد ، وهو أمر ضرورى كقانون حياتى ، ضد التجمد والتجميد . وبقي هذا التجريب يداخل (القصيدة) العربية فى تردد ، ثم تجرأ عليها ، بدعوى تحريزها من رتابة الايقاع ، فأطاح بالقافية تحت مسمى الشعر المرسل ، وكان فى ذلك أول خسائر (القصيدة) لأهم روابطها النغمية الجهيزة . ثم استغنى عن البحر الواحد الثابت ، من أجل أن تتمازج البحور فى (القصيدة) الواحدة . ثم انهارت هندسة (القصيدة)

والبيت التقليدى ، فيما سمي بالشعر الجديد ، الذى
التزم - أول الأمر - باستخدام البحور المفردة ، أو
الصافية ، ذات التفعيلة الواحدة ، التى ترد فى السطر
الواحد ، بلا عدد ثابت ، ولا قافية ملزمة .

ولما تكاثرت التجارب وكثرت الحصائد ،
لوحظ انحصار الشعر الجديد فى عدد محدد من البحور ،
حتى كادت أوزانه تأسن - غالباً - فى المتقارب ،
والرجز ، والكامل ، والمتدارك الذى أصبح مطية
ذلولاً لكل الشعراء . فأسرعت « القصيدة » الى
استخدام البحور المركبة ، أو التى تمزج بين التفعيلات .
وخرجت « القصيدة » المحدثه ، التى حار فى تسميتها
الدارسون ، فهى : من الشعر الحر ، أو الشعر الجديد ،
أو الشعر الحديث ، أو الشعر الطاق ، أو شعر التفعيلة ،
أو الشعر المنطلق ، أو الشعر المستحدث . وان كنا نميل
الى تمييزه بالضد ، فنطلق عليه الشعر غير العمودى ،
والقصيدة غير العمودية .

وبالرغم من كل مراحل التجريب ، وتعدد صورها ،

فقد بقيت « القصيدة » ملتزمة — على أى نحو من الأنحاء — بنسق من التفعيلات التى تحقق لها دورات ، أو وحدات ، ايقاعية خاصة ، تتمايز بها الصياغة الشكلية للشعر ، عن مثيلتها للنثر . ولكن يبدو لى أن حب التسابق فى التجديد ، والرغبة فى التسارع الى شقبة الملامح العريضة قبل أن تتبلور وتتقن — من أجل الفوز بكأس الريادة ، ولقب « المجرب الأول » — كانت هى الباعث الأساسى على استيلاد « قصيدة النثر » ، وليست الضرورات الفنية التى يجب أن تتجدد مع الحياة ، والتى لاتزال تؤكد أن الشعر غير العمودى لم يستنفد أغراضه بعد .

لقد قامت « قصيدة النثر » — تشبها بالمستحدث فى الشعر الفرنسى والانجليزى — بخلع الأوزان عن « القصيدة » الجديدة ، وثرها فى أسطر أفقية ، والغاء شرطى التعريف التقليدى للشعر ، بأنه « الكلام الموزون المقفى » . ولكنها استبقت من جوهر الشعر ايجاءاته ، ورموزه ، وجرس ألفاظه ، وصوره الغريبة والغامضة .

وكان هذا الشكل ردة متطورة الى الشعر المنشور ،
حتى ولو ادعى مناصروه - توهما - أنه مستقبل الشعر
العربى . ومن ثم نلاحظ ، أن هدف كل مرحلة من
مراحل التجديد الحديث فى الشعر العربى هو العمل
على تجريده - المرة تلو المرة - من الكميات الايقاعية
التي تقيم صلبه .

واذا كان هناك شعراء كبار - كأدونيس - قد
أجادوا صياغة « القصيدة » الملتزمة بالأوزان الخيلية
سواء كانت عمودية أو غير عمودية - فانهم قد
أجادوا - أيضا - صياغة « قصيدة النثر » . وجرجروا
على خطاهم - كالعادة - المفلسين الذين لا يتقنون
قراءة الأوزان الشعرية ، أو لا يعرفونها على الإطلاق ،
فراحوا يعطسون - هنا وهناك - قصائد ثرية ،
وانفصلوا - بذلك - عن تراثهم المتعد ، وعما هو شعر
بالمعنى الاصطلاحي . وهكذا تكرر فى الشعر ، ما حدث
فى التصوير الحديث ، اذ (بدأ) الصبية الرسامون
حياتهم العملية ، بطرشة بقع لونية ، وأشكال عشوائية

الخطوط والمساحة فوق لوحاتهم باسم الحداثة ، دون
استيعاب للخبرات ، والأصول الأساسية الموروثة عن
فن التصوير •

ولعل ما يعيب « قصيدة النثر » ، ليس اسمها
المنحول أو الملفق فحسب ، ولا تخليها الكامل عن
خصوصيات الشعر من ناحية ترديد الموجات الايقاعية من
الوزن والقافية ، وانما دخولها الى طريق مسدود ،
مما سيعرض مسيرتها للتبئيس والانغلاق ، أو التسبب
والانسياح الذى يسرع بها الى حدود النشر الصحفى ،
المبقع بالمحسنات اللفظية • وعندئذ تنهار مزاعمها
الغامضة ، الخاصة بوجود ايقاعات باطنية تغنى عن الألف
الخليلية الخارجية ، والتماثلات الموسيقية • أما أبرز
عيوبها - فى رأى - فهو محدودية الموضوعات التى
يمكن أن تتناولها • فهى لا تكاد تخرج عن حدود
التهويمات ، والانجذابات الخيالية والسيرالية ،
مستعينة على ذلك ، بالبرقشات اللغوية ، والاستعارات
المدهشة • ويتجلى عجزها الكامل ، لو تعرضت للتعبير

عن الحركة النفسية الدرامية والملحمية ، بما تتضمنه
من تحليلات ظاهرية وباطنية للشخصيات وأفعالها .
اذ لا تستطيع ذلك التناول ، الا وهى نثر عادى .
وعندئذ ينتفى اسمها تماما من مجالها الحالى .
أما « القصيدة » المبنية عروضيا - سواء كانت عمودية،
أو غير عمودية - فهى لاتزال القادرة على استكناه
الاحساس الدرامى والملحمى ، والتعبير عنه .

ان « قصيدة النثر » يمكن أن نطلق عليها
« المنشورة الشعرية » ، لأنها فى المحل الأول نثر ، وفى
المحل الثانى مزودة بتزاويق شعرية . أو فليتسم هذا
النثر المشعور بـ « جواهر القول » ، أو بأى اسم آخر
رنان فخم . ولكن عليه ألا يتسمى باسم « قصيدة » ،
حتى ولو على سبيل المجاز ، أو أن بعضه يتفوق على
بعض القصائد الموزونة . فلا يزال النثر نثرا ، والشعر
شعرا . أما لو خرجت مواليد مهجنة منهما ، فعلى كل
منها أن يكتسب مسماء الخاص بجنسه الذى تميزه
خصوصياته ، حتى لا يزيد الخلط فى المصطلحات .

وليس هذا الرأي حجر على التجديد أو مصادرته ،
وانما هو رؤية موضوعية ، اذا ما أردنا أن نتعاش
الفكر النقدي - ولو الى حد ما - مع ما يعرف
بالأجناس الأدبية ، والمواضعات النقدية .

الأدب رؤية داخلية

إذا ما وصفنا الأدب بأنه « فن » ، « لفظي » ،
فإن الفنية فيه تسلكه - تقليديا - في عداد الفنون ، كما
تتعارض مع العلوم ، أو المعارف العملية ، بينما اللفظية
فيه ، تعنى أن وسيلته الكلمة ، سواء كانت شفاهية ،
أو مدونة في علامات خاصة ، تختلف عن العلامات
المرئية في بعض الفنون الأخرى ، كعلامات التدوين
الموسيقى ، أو التصوير ، مثلا .

فاذا ما فصلنا موضوع « لفظية » الأدب ، كمسألة
لا تعنينا هنا ، فقد بقي التساؤل الذي نرى طرحه
الآن : ما هي القيم التي تجعله فنا ؟

هناك اجابات كثيرة مختلفة على هذا التساؤل منذ
النقد اليونانى القديم ، وحتى النقد الحديث . من
ذلك - مثلا - ثلاث اجابات رئيسية قديمة ، تنزع الى
وصف الأدب على أساس ارتباطه بشيء خارج نفسه .
وتتمثل هذه الاجابات فى نظرية المحاكاة الأفلاطونية
والأرسطية المعروفة ، وفى نظرية التأثير التى تدرس
علاقة الأدب بجمهوره ، ثم نظرية التعبير التى تربط
الأدب بمبدعه . أما أهم الاجابات الحديثة ، فتمثلها
نظريتان : تتعلق أولاهما بفكرة التخيل أو الابتداع ،
بينما تهتم أخراهما بفكرة البناء ، والاعتقاد بأن كل عمل
أدبى ليس له بناء فحسب ، وإنما هو ذاته بناء .

ولكن اذا ما سلمنا بكل ذلك ونحوه ، وأعدنا
صيغة التساؤل السابق ، فستكون هناك اجابة أخرى ،
هى التى تهمنى . ما هو الفرق الأساسى بين الأدب
كشكل « لفظى » ، وغيره من الكتابات « اللفظية »
الأخرى ؟؟ أى ، ما هى القيمة الجوهرية التى تفرق نص
مسرحية توفيق الحكيم « شهرزاد » ، أو قصيدة

أحمد شوقي « نهج البردة » ، أو رواية يحيى حقي
« قنديل أم هاشم » ، عن كتاب يتناول تاريخ
الامبراطورية العثمانية ، أو بحث في جغرافية منابع
النيل ، أو مقالة عن تركيب الذرة ؟؟

قد يجاب على ذلك ، عن طريق التفريق التقليدي
بين ما يسمى بالأدب المحض أو المتصف بالفنية ،
والكتابات الأخرى توصف بأنها اعلامية أو نفعية .
ويقول هذا التفريق بتوافر قيم جمالية خالصة في الكتابة
الأدبية ، بينما الكتابات الأخرى الاعلامية محرومة
منها . ولكن اذا كان في المستطاع فهم مدلول القيم
الاعلامية والنفعية ، فليس في المستطاع فهم معنى القيم
الجمالية المحضة ، على نحو واضح ، خالص من اللبس
والابهام . بل ان التفريق على هذه الصورة ، يمكن
أن يحمل في خفايا طياته معنى سيئا . وهو أن الأدب
العظيم ليس اعلاميا ولا نفعيا ، وانما هو مجرد خبرة
ممتعة . ومن هنا ، يمكن أن يتولد الايحاء بالمعنى
الأسوأ ، وهو أنه يقدم منافذ التلهية والترويح ، وفرص

الهروب من واقع الحياة المضطرب • كما يمكن أن يوحى
هذا التفريق بمعنى عكسى ، وهو أن الكتابات
الأخرى — غير الأدبية والمنعوتة بالاعلامية والنفعية —
خالية — بالضرورة — من القيم الجمالية •

ولاشك أن كل هذه الاحتمالات المتوقعة ، بعيدة
عن الحقيقة • اذ من الممكن قراءة ثلاثية نجيب محفوظ ،
وأقاصيص يوسف ادريس ومسرحيات سعد الدين وهبه ،
كأعمال اعلامية ونفعية ، كما يمكن أن يتضمن كتاب
في تاريخ الأزياء المملوكية ، أو في استخلاص الروائع
من الزهور ، أو في رأى الدين في فوائد البنوك ، قيما
جمالية • اذن ، ما هو أساس التفريق ؟؟

الواقع ، أن هناك فارقا بين الكتابات الأدبية —
سواء كانت شعرا أو نثرا — وأنواع الكتابات الأخرى ،
يتمركز في حقيقة جوهرية مؤداها ، أن هناك رؤيتين
مختلفتين تمام الاختلاف ، من حيث النظر الى الانسان
والكون المحيط به : احدهما من الداخل ، والأخرى
من الخارج • وهاتان الرؤيتان متساويتان في الأهمية ،

ولاغنى عنها معا فى ايجاد صيغة متوازنة فى أية حضارة صحيحة ، بل ان التحيز لاحدهما على حساب الأخرى ، يحدث خلا فى البناء الثقافى فى المجتمع •

والرؤية الأولى شخصية واستبصارية — أى ذات قدرة على النفاذ الى باطن الأمور ، وفهم طبيعتها بوضوح • كما أنها ليست مجرد اعتبار الانسان مركز الكون وغايته النهائية ، وانما عليها أن تضعه فى هذا المركز ، وتجعل من السهل عليه أن يقول مع شوبنهاور : « العالم هو فكرتى » • ومن ثم ، يبدأ العالم وينتهى — من وجهة نظر الفرد الخاصة — بإدراكه الشعورى له • وبقدر ما يتمسك بتلك النظرة ، ويؤمن بشرعيتها وصحتها ، بقدر ما يصبح مؤتلفا مع الكون ، ويعيش فيه ، كما لو أنه يعيش فى بيته • وكلما ازداد ايمان الفرد فى استبصار الكون من وجهة نظره الشخصية ، ازداد احساسه بالعالم وهو يموج بالدلالات والقيم التى تتراوح بين المتعة والألم ، والبشاشة والعبوس ، والتفاؤل والتشاؤم ، والجمال والقبح ، والصدق

والكذب ، والنصر والهزيمة ، والمحبة والكراهة ،
واليقين والظن ، والخير والشر ، والحق والباطل ،
والأمن والخوف ، والربح والخسران ، والقوة
والضعف ، والثواب والعقاب ... الخ • وتتجلى أوليات
تلك النظرة الاستبصارية الشخصية ، في وعيه البسيط
بالشعور الانساني الفردي ، بينما تصل هذه النظرة
ذروة تساميتها في رؤية الفنان واستبصاراته الشعرية ،
فيرى الناس الآخرين ، كما يرى هو نفسه من الداخل ،
وكذلك في قدرته على تقوية روابط المجتمع الانساني ،
عن طريق تمكنه من أن يثبت أن العالم الداخلى لأى
فرد ، انما هو — فى أساسياته الجوهرية — نفس العالم
الداخلى لأى فرد آخر •

أما النظرة الثانية للكون فهي خارجية ، كما أنها
ليست شخصية ، بل موضوعية وحيادية • وتتجلى
أولياتها فى اكتشاف حقائق عامة ، مثل : الأوزان ،
والمقاييس ، والموازين ، والساعات ، والترمومتر ،
والتقويم السنوى ، وكل ما من شأنه أن يجعل الوصف

خارجيا ولا شخصيا • وعلى هذا ، فان الوصف
الخارجي وغير الشخصى ، يجعل من الممكن وجود
تنويع من الكتابات التى قد تكون بحوثا علمية ،
أو تحليلات احصائية ، أو دراسات أكاديمية ، أو دوائر
معارف ، أو معلومات مستفيضة ودقيقة عن الوضع
الجغرافى ، والأحوال التاريخية ، والاجتماعية
والسياسية ، والفكرية لقطر ما فى زمن معين •

وهكذا عندما يرى الانسان نفسه من الداخل ،
ويرى العالم وكأنه عالمه ، فانه يصبح — كما قال
الفيلسوف الأثينى بروتاجوراس — « مقياس كل
شئ • » ، ولكن عندما يصر على رؤية نفسه من الخارج
فقط ، فانه سيكتشف أنه لم يعد مقياس أى شئ • وفى
ضوء ذلك ، يثار السؤال عن الخصيصة العامة ، التى
تميز الكتابة الأدبية عن غيرها من الكتابات الأخرى —
أى القيمة التى تميز شعر سوفوكليس الدرامى ، عن
كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، وتميز مسرحية « أهل
الكهف » النثرية لتوفيق الحكيم ، عن بحث أركيولوجى

نثرى ، يقتفى آثارهم الماضية ، وتميز رواية «الكرك»
لنجيب محفوظ عن دراسة سياسية اجتماعية للحقبة
التاريخية التي عالجتها الرواية ؟؟

ان الكتابة الأدبية — من منطلق الرؤية الداخلية
والشخصية — هي التي تظهر الحياة الباطنية لكائن بشرى
على الأقل ، سواء كان هو المؤلف نفسه ، أو أى فرد
آخر من مخلوقات خياله — هي التي تطلق سراح
النفس — لفترة معينة — بعيدا عن انحصارها فى جزيرة
العزلة الفردية • هي التي تكشف عن انتصارات الروح
الانسانية ، واثكاساتها ، وعقدها ، وانحرافاتهما ،
وتناقضاتها ، ونوازعها الخيرة الشرية ، ودوافعها الشريرة •
وتؤكد أن العالم الداخلى لهذه الروح فسيح ، ومنطلق ،
ورائع • هي التي تدلل على أن القانون الأخلاقى ،
لا يقل فى أهميته عن قوانين الديناميكية الحرارية • هي
التي تؤدى الى فهم استبصارى ، يوحى بأن العوالم
الداخلية لكل الكائنات البشرية متقاربة ، رغم كل
الفروق والاختلافات الخارجية التي يمكن قياسها •

وعلى هذا ، فإن أية كتابة لا تحدث في النفس
تأثيرا على أى نحو من تلك الأنحاء ، فانها - مهما تميزت
بخصائص أخرى بارزة ، كدقة اللغة ، أو طرافة
الشكل ، أو جودة الأسلوب - فانها لا تعد ادبا متكاملا
وفعالا . لأنها تخلو من نظرة المؤلف الشخصية . ومن
قدرته على رؤية الآخرين كما يرى هو نفسه من الداخل ،
ومن موهبته في تقدير تلك القيم الداخلية التي يصعب
قياسها بأجهزة الظواهر الخارجية . وان كان في استطاع
الكتابة الأدبية - الجديرة بهذا الوصف - أن تقدم
ما هو أبعد من الرؤية الداخلية ، الا أنها لا تستطيع أن
تقدم أقل من ذلك ، لأن الكتابة التي تفتقر الى الادراك
البصيرى ، ليست أدبا .

فاذا ما سلسنا بأن رؤية الكاتب الشخصية
الاستبصارية للحياة ، هي الخصيصة الضرورية لتمييز
الكتابة الأدبية عن غيرها ، فهل يمكننا - في ضوء
ذلك - أن نميز الأعمال الأدبية الرئيسية عن الأعمال
الأدبية غير الرئيسية ؟ أى نميز مسرحية « مجنون

ليلي « عن قصيدة في رثاء « عبد السلام المويلحي »
لأحمد شوقي ، ورواية « عودة الروح » عن أقصوصة
« ليلة الزفاف » لتوفيق الحكيم ، وملحمة « الحرافيش »
عن مسرحية الفصل الواحد « المطارد » لنجيب
محفوظ ؟؟

قد يقال بأن الفرق في هذا التمييز يتبدى في أن
العمل الرئيسي ، يتوافر فيه امتداد طولي مناسب ،
يفتقر إليه العمل الثانوي أو غير الرئيسي ، فالملحمة —
بلاشك — أطول من المسرحية ، والمسرحية أكبر حجما
من القصيدة ، والقصيدة أوسع مساحة من بيت شعري
في الحكمة ، إلا أن الحجم وحده — مهما بلغ — لا يسكن
إن يكون الفارق الجوهرى بين العمل الأدبى الرئيسى ،
والعمل الأدبى الثانوى أو غير الرئيسى ، فقد تكون
هناك قصيدة لأبى العلاء المعرى ، أعلى قيمة ، وأوقع
تأثيرا من ديوان كامل لشاعر محدث مثلا .

وانما يتجلى هذا الفارق في أن العمل الأدبى
الثانوى لا يقدمنا إلا الى عالم الكاتب الشخصى الخاص .
بينما العمل الرئيسى يقودنا الى عالم عام للجميع . فكلما

رددنا النظر في أشعار نزار قباني — مثلا — كلما زدنا معرفة بعالمه الخاص • وعلى النقيض من ذلك مسرحيات وليم شكسبير ، التي كلما تجولنا بفكرنا في أنحائها لا تعلمنا عنه الا شيئا قليلا ، بينما تكشف لنا عن جوانب كثيرة في عالم الطبيعة الانسانية الذي تتقاسمه جميعا • ولا شك أننا نجد في أى عمل أدبي كبير — مثل « ثرثرة فوق النيل » ، أو « المرايا » لنجيب محفوظ — أشياء لا حصر لها ، مضافة الى وجهة نظر المؤلف الخاصة ، وعالمه الشخصي •

ان رؤية الكاتب البصيرية ، تعظم وتتسع بتقصصه لشخصيات الآخرين ، وهو في حالة تعاطف معها ، حتى يرى الآخرين ، كما يرى نفسه • وعندئذ ، يكون قادرا على أن يقدم ما هو عالمي ، بالاضافة الى قيمة الخصوصية ، أو الفردية • أى أنه لا يرينا الطبيعة الخاصة لشخص واحد فحسب ، وانما يطلعنا على طبيعة الانسان في عسوميتها وهي في نفسه • وهكذا ، اذا كان مؤلف المسرحية ، أو الرواية ، مسئولاً عن أن يقدم لنا — أولا ، وقبل أى شيء آخر — رؤية استبصارية

نافذة ، فيجب عليه - اذا ما أراد أن يجعل شخصياته المخلوقة والمخترعة تبدو لنا حقيقية ، وقادرة على التأثير فينا على نحو قوى ، مثلما تؤثر الشخصيات الانسانية التى نعيشها - أن يندمج فى مخلوقاته ، ويعيش حياتها ، ويرى العالم كما ينبغى أن تراه هى • فاذا ما نجح فى تحقيق ذلك - فسيكون - بالتالى - قادرا على أن يحملنا - كمتفرجين ، أو قارئين - على أن نندمج فى شخصياته المخترعة • وبهذا ، فان رؤيتنا نحن ، تعتمد فى اكتساب طبيعتها ، على رؤية المؤلف • ومن هنا ، فان القدرة على خلق شخصيات تبدو لنا حقيقية ، وفى مكنتها أن تؤثر فينا ، كما تؤثر الشخصيات الحية ، انما هو فى ذاته دليل على أن رؤية الكاتب الفنية قد حققت هدفها الصحيح •

ومع هذا كله ، يجب ألا يغيب عن الذهن أن الثقافة المثالية لمجتمع ما ، تقوم على الاعتراف بأن رؤية الانسان الأدبية ورؤيته العلمية ، ليستا متناقضتين ، وانما مكملتان لبعضهما ، وأن الجمع الصحيح بينهما ،

يحفز الى الأمل فى الاقتراب من حقيقة النفس البشرية •
واذا كان الفن يرى الانسان عظيما وجليلا ، وله اعتباره
الكبير ، وأن قيمته تتجاوز المعايير ، فان العلم يضيف
الى ذلك رؤيته للانسان ، كمخلوق ضعيف ، وضئيل
نسبيا ، ويجب عليه أن يزن قدراته بحرص قبل أن يحكم
على معقوله أو احتمالية ، أى عمل • واذا كان الانسان
مخلوقا حرا ومسئولا ، الا أن حريته ومسئولته
محدودتان بسبب عوامل الوراثة والبيئة ، وما فيه من
طاقات ايجابية ، ومواطن ضعف • وكل ذلك ، يجب
قياسه بحذر ، اذا ما أريد تحقيق العدالة عند مكافأته ،
أو عقابه على تصرفاته • وعلى هذا ، فان الفنان
والعالم ليسا منتجين متزاحمين ، وانما هما عاملان
متساويان فى الأهمية ، يشتركان معا فى بناء المجتمع ،
وتعليم الانسان • عن طريق جعله يرى الآخرين ، كما
يرى هو نفسه ، وكذلك عن طريق الموضوعية ، بجعله
يرى نفسه • كما يراه الآخرون •

جريدة « اخبار اليوم » ١٩٨٢/٥/٢٩ •

فى تعريف مصطلح الأسطورة

من القضايا الفكرية العربية الراهنة ، قضية
المصطلح الحضارى الأجنبى ، الذى نبحت له عن نظير
عربى • ومما يشترط فى هذا النظر ، كفاءته فى احتواء
المعنى الجديد وأدائه ، وسهولة نقله من محيط معناه
المألوف - أو المهجور - الذى عاش فيه حياته ، الى
محيط آخر محدث ، يكتسب فيه دلالة جديدة ،
واشعاعات شخصية مميزة ، تؤكد لها الممارسة العملية •
ومما يحضرنا - الآن - فى هذا المقام ، وجوب التفريق
بين مصطلحي « الأسطورة » و « الخرافة » اللذين
يستخدمان - على الأقل - فى مجال البحث فى علوم

المأثورات الشعبية ، بينما نستعين بهما - نحن دارسو
الأدب المسرحي - كمصدرين هامين من مصادر التأليف
الدرامي ، وخاصة أن مادتهما كانت تشكل الهياكل
العظمية للتراجيديات الاغريقية الخالدة .

فقد جرى العرف الأدبي في العالم العربي ، على
استخدام كلمتي « أسطورة » و « خرافة » بمعنى
واحد ، وكأنهما لفظتان مترادفتان ، تعيد احدهما
معنى الأخرى . فمثلا ، كلمة « أسطورة » في قول الله
تعالى : « قال أساطير الأولين » ، يشرحها العلامة
محمد فريد وجدي في تفسيره للمصحف الشريف ،
هكذا : « الأساطير ، ما سطره الأقدمون من خرافاتهم »
ولو رجعنا الى المعاجم العربية القديمة والحديثة ،
أو الى قواميس المفردات الانجليزية والعربية ، لوجدناها
تقرن الأسطورة بالخرافة ، أو بالحكاية الخيالية التي
لا أصل لها . ولا خطأ ولا عذر في ذلك التفسير
أو الترادف على الاطلاق ، لأن العرف هو قاعدة الحكم .

ولكن ، ما نود أن ننبه اليه هنا ، هو استخدام معظم دارسى الفولكلور ونقاد المسرح ومؤلفيه كلمتى « خرافة » ، أو « أسطورة » مقابل أى مصطلح من تلك المصطلحات الانجليزية الثلاثة : legend ، myth ، folktale • فمثلا ، فى « قاموس علم الاجتماع » لمصنعه الأستاذ الدكتور محمد عاطف غيث يترجم - عند التعريف - مصطلح legend بكلمة « أسطورة » (ص ٢٧٠) ، ومصطلح myth بنفس الكلمة « أسطورة » (ص ٢٩٦) • ولا تثريب على ذلك مطلقا - كما أشرنا - لأن الأعراف العلمية لم تتفق على غير هذا •

بينما تختلف دلالات تلك الكلمات الأجنبية فى ميدان بحوثها المتخصصة • وكان من الضرورى - منذ البداية - أن يتمايز كل مصطلح منها - عند ترجمة المتخصصين بالذات - بمصطلح عربى خاص به مادام لكل منها فى الأصل الغربى معنى محدد • ولعلنى لا أشتط بعيدا اذا ما نوهت بأن تحديد معانى المصطلحات النقدية التى تترجمها ، يعد من ألزم

ضروريات النقد العربى الحديث ، اذا ما أريد دعم مساره ، وانقاذه من فوضى الاستخدامات الاصطلاحية المتباينة .

لذا ، أقترح للمواضعة ، استخدام كلمة « أسطورة » مقابل كلمة myth ، وكلمة « خرافة » لكلمة legend أو saga ، وكلمتى « حكاية شعبية » لكلمتى folktale . على أن تكون كلمة « أسطورة » شاملة للجنس كله ، كاطلاق « الناس » على كل الآدميين ، و « النبات » على كل ما تنبته الأرض . وبالتالي ، عندما نقول بأن « الأساطير مصدر هام من مصادر التأليف المسرحى » ، فإن المعنى يكون شموليا ، ويشير الى الأسطورة الخالصة ، والخرافة ، والحكاية الشعبية ، والى ما يمكن أن يتفرع من تلك الأجناس الثلاثة من تصنيفات ثانوية ، وهذا التخصيص المقترح يؤدي بالضرورة الى التفريق الصحيح بين مسميات هامة فى ميدان دراسة المعرفة الشعبية . ومن ثم يستتير البحث فيها ، وتتحدد معالمه ، ويصبح

الاتصال (الأكاديمي) سليما ، بين معطيات هذه
المصطلحات العربية ، ونظائرها في الانجليزية . ولا شك ،
ان هذا التفريق الاصطلاحي المقترح ، يحتاج الى تفسير
مختصر ، ولو كان أشبه بتعريفات القواميس
المتخصصة .

ان الأسطورة الخالصة - myth - تعنى
قصة تراثية ، شائعة ، لا أصل لأحداثها أو شخصياتها من
واقع ، ويرجع خلقها الى أناس مجهولين عاشوا في فجر
الماضى السحيق ، وفي مجتمع قديم ، لا يعرف القراءة
والكتابة . وبقيت هذه القصة في هذا المجتمع المحدد ،
تنتقل شفاهة من جيل الى جيل ، وتعرض للتعديل
والتغيير خلال سفرها الطويل عبر القرون ، حتى كاد
شكلها يستقر عندما عرف مجتمعها الكتابة والتدوين .
وبهذا ، كانت الأسطورة تعبيرا عن الذاكرة الجماعية .
هذا من ناحية النشأة التاريخية .

أما من الناحية الموضوعية ، فان الأسطورة تعالج
موضوعات تتعلق بظواهر الكون والقوى الفوقطبيعية ،

مثل : كيفية خلق السماء والأرض وما فيهما ، ونشأة الآلهة وأنصاف الآلهة ، وما كانت عليه أفعالها وصلاتها ببعضها ، وأصل الحياة البشرية ، وسبب تعاقب الليل والنهار والفصول الأربعة ، وأسباب الميلاد والموت ، ونحو ذلك . فالإنسان الفطري القديم ، كان يجهل تماما القوافين والمسببات العلمية التي نستخدمها الآن لتفسير الظواهر الطبيعية المحيطة بنا ، مثل : شروق الشمس وغروبها ، أو خسوف القمر ، أو قصف الرعود ، أو هطول الأمطار ، أو انفجار البراكين . ولذا اضطر هذا الإنسان البدائي الى وضع 'تفسيرات خيالية' لما يبدو حوله من مظاهر بيئية غامضة ، تستعصى على فهمه . كما أخذ يجسد تلك القوى العلوية ، ويخضع عليها خصائصه البشرية : كالغضب ، والغضب ، والثورة ، والانتقام ، والتسامح ، والرضا ، والحب ، والهدوء . وكأنها تمارس حياة انفعالية كحياته . ومن هنا ، استطاع أن ينسج بخياله وتأملاته المنطلقة - التي لا تحدها أية معرفة علمية - قصصا طريفة حول تلك القوى الغيبية . وكانت تلك القصص مفعمة برموز

وايحاءات ومسببات وهمية ذات دلالات انسانية
عسيقة * واذا كانت بعض الأساطير تستعصى الآن على
التفسير ، فلأنها خلعت رموزها خلال توالى السنين .
وبدت مجرد قصة خيالية * ولكن بالرغم من هذا ،
فان معظم الأساطير لا تزال - حتى الآن - معينا ثرا .
يمد الكتاب والفنانيين بموضوعات خصبة ، قادرة على
استيعاب مشكلات حية معاصرة *

ولما كانت الأسطورة الخالصة على هذا النحو ،
محاولة الرجل الفطري لتفسير ظاهرة كونية ، فقد اعتبرت
ارهاصا بدائيا للعلوم الطبيعية *

وعلى هامش هذا التوضيح تتساءل : هل يستطيع
كاتب معاصر ذو خيال خصب ، أن يبدع قصة أسطورية
على النسق الموروث ؟ * * نعم * * يستطيع ذلك بكل
تأكيد ، الا ان عمله لن يسمى « أسطورة » ، لأنه يفتقد
الخصائص التاريخية التي ذكرناها ، ومن ثم ، يمكن أن
يطلق عليه مسمى : « قصة خيالية » *

والخرافة - اصطلاحيا - تعالج سيرة بطل خالد ،

قد يكون له في ماضى المجتمع أصل واقعى بسيط ،
أو حقيقة تاريخية كاملة • الا أن خيالات الناس ،
وتصوراتهم للمثالية البطولية ، ورغبتهم في تجسيد
تمنياتهم الخفية عن طريق اسقاطها في تصرفات بشرى
خارق ، استطاعت - بمرور الزمن - أن تلصق بنواة
الأصل المحدود كما تراكميا من الأحداث ، والوقائع
الفرعية المبتكرة ، مما يتجه بها نحو الصياغة الفنية •
ومن هنا ، يصبح من المتعذر - في كثير من الأحيان -
وضع خط فاصل بين نهاية الحقيقة التاريخية ، وبداية
الاضافات والتحويلات الشعبية • ولهذا ، تتضمن قصة
البطل الخرافى الشعبى عناصر تاريخية ، وأخرى وليدة
الخيال والرغبات الجماعية ، بل - وفي بعض الأحيان -
عناصر أسطورية أيضا ، كأن يتدخل اله أو الهة ، أو أية
قوة أخرى فوقطبيعية في حياة البطل ، اما على نحو
سلبى ، أو ايجابى •

ولما كانت الخرافة تعالج أحداثا هامة في حياة
المجتمع الباكرة ، فقد اعتبرت تمهيدا أوليا لعلم
التاريخ •

أما الحكاية الشعبية ، فمعروفة لدى جميع أمم الأرض قاطبة ، وهى قصة قصيرة نثرية مجهولة المؤلف ، تعيش فى ثقافة المجتمع منطوقة شفاهة ، أو مدونة . أو مطبوعة . لذا ، يمتد المصطلح - فى كثير من الأحيان - ليشمل قصصا يضعها مؤلف معروف الاسم ، وتستطيع - بعد طبعها ، وبفضل خصائصها الشعبية - أن تشيع بين الناس ، ويتناقلوها رواية . وتعتبر معرفة اسم مؤلف الحكايات الشعبية ، خصيصة تميزها عن النسطين الآخرين ، أى - الأسطورة الخالصة ، والقصة الخرافية . ومن المعروف ، أن الكثير من قصص الأطفال ، اما مستمد من مخزن الحكايات الشعبية التراثية ، واما مبتكرة على منوال تقليدى . وقد تستمد مادة الحكاية الخرافية بعض عناصر تكوينها ، من الأساطير ، أو الأحداث التى يقوم بها أبطال خرافيون أو تاريخيون ، أو من النوادر ، وعوالم الحيوانات والطيور والجنيات والعفاريت والجملادات ، أو من فنون السحر ، والمعجزات ، والخوارق .

وتهدف الحكاية الشعبية - غالبا - الى الامتاع .
وتقديم مغزى أخلاقي ، أو عظة اجتماعية ، أو حكمة
مأثورة •

وإذا كنا قد اعتبرنا الأسطورة الخالصة - كما
المحنا - نواة للعلوم الطبيعية ، والخرافة بذرة لعلم
التاريخ ، فإن الحكاية الشعبية ، تعد أصلا فجا لفنون
القص •

تلك هي أنماط الأسطورة الثلاثة بوجه عام • ولقد
أدلى بعض المهتمين بدراستها ، بنظريات خاصة بأصلها ،
لا تهمنا هنا ، وإنما الذى يهمنا بصفة أساسية - كتعليق
على هذا التصنيف - هو امكانية تداخل حدود تلك
الأنماط ، بل وأن تتقارض عناصرها فيما بينها • لذا ،
يصعب - كثيرا - وضع خط فاصل يميز بينها تميزا
قاطعاً • فمن السهل العثور على موتيفات معينة ، فى
أساطير خالصة ، تتكرر بذاتها فى حكايات شعبية •
وبينما ترجع أصول بعض الحكايات الشعبية الى
أساطير خالصة ، فإن بعض الأساطير الخالصة ، تعود

أصولها الى حكايات شعبية * واذا كان من الممكن
ارجاع أصول بعض أبطال القصص الخرافية الى أنهم
كانوا في الأصل آلهة في أساطير خالصة ، فالتا لا نعدم
أن نجد أشخاصا تاريخيين أو خرافيين ، وقد تحولوا
الى آلهة في أساطير خالصة ، وهكذا *

والآن ، هل يمكننا — عند الدراسة التخصصية —
أن نفصل بين هذه الأنواع الأسطورية المتمايزة ، فنقول
أن قصة ايزيس وأوزيريس أسطورة ، وأن سيرة عنترة بن
شداد خرافة ، وأن قصص ألف ليلة وليلة حكايات
شعبية ؟؟ وهل يمكننا — عند التعميم — إطلاق لفظة
أسطورة على ذلك كله ؟؟

١١ B.B.C. ١٩٨١/٩/٩ .

النقد بين الأنثوية والخنثوية

انزعج كثير من الأدباء والنقاد في العالم العربي .
بما فاجأتهم به مجلة « فصول » - في عدديها الثاني
والثالث (يناير ١٩٨١ وأبريل ١٩٨١) - من أسساء
مدارس نقدية أوربية جديدة ، واتجاهات غريبة في
التحليل الأدبي ، تخالف ما درجوا عليه من خبرات
نقدية تقليدية . بدت كما لو أنها متخلعة أشد التخلف .
فمع الألسنية والأسلوية والارتسامية والبنويية
والسيولوجية والفنومولوجية والأنطولوجية
والهرمنيوطيقا - ونحوها - انبثقت زحمة من المشتقات
اللغوية والمصطلحات المستحدثة التي يستعصى معظمها

على الترجمة أو التعريب ، والتي يمكن أن يكون بعضها قد تسرب من علوم أخرى يحتاج فهمها الى أن يرجع الناقد (الحقيقى) الى أصول تلك العلوم ، وكأنه لم يكفه هم الاحاطة الواجبة ، بكل تراثه وتراث البشرية ، المتعلق بالأدب والفكر (على الأقل) • وهكذا ، بدت تلك المسميات والمصطلحات الغريبة الأدبائنا ، ألفازا محيرة ، وكأنها شخبطات الطلاس ، أو تمتعات التعاويذ السحرية •

والحقيقة أن جوانب كثيرة من تلك الدعوات النقدية ، لاتزال غامضة الا على أصحابها بأنفسهم ، ولاتزال دائرة الاقتناع بها أو استخدامها محدودة الرقعة ، وتكاد تكون مقصورة على متخصصى المتخصصين ، من هواة التجديد فى النقد الغربى المعاصر • كما أن درجة الثقة المتبادلة بين أصحاب هذه الاتجاهات انقدية وبين الأدباء المبدعين لاتزال متدنية ، بسبب صعوبة محاولة الطرف الأول تفسير الطرف الثانى تفسيراً موضوعياً علمياً • وفى هذا كله ، ما يسكن أن

يخفف من حدة استغراب أدبائنا . ويجد لاستنكارهم
عذرا .

ولكن اذا ما سلمنا بأن الاعتراض على النظريات
الجديدة في النقد — بل وفي أى ميدان آخر — أمر
بدهى ومتوقع . فيجب أن تتبع ذلك التسليم . بالايان
بأن الامعان في المدارس والمحاورة — غالبا — ما يتيح
اكل جديد . مناطق استقرار في الثقافة العامة . ثم هوية
المواطنة بعدما يصبح شيئا مألوفا . واربسا مفضلا
على ما سبقه . وهذه الحركات النقدية الوافدة — التى
تأخر التعريف بها ، والتى تبدو الآن شاذة أو مبهمة . —
لابد وأن تتاح لها فرصة المعاشة ، حتى يمكن كشف
أسرارها والاعتقاد عليها ، بالتفسير والممارسة العملية ،
والا اتخذنا موقف الرفض من كل جديد . وهو أمر
تأباه طبيعة التطور الحضارى ، الحديث . فعندما دعا
الأستاذ محمد خلف الله — فى الأربعينات — الى تأسيس
منهج نقدي على قواعد من علوم الجمال والنفس
والتاريخ والاجتماع — وأخذ يردد فى مقالاته كلمة
سيكلوجية — زمجر فى وجه المحافظون . بل وعارضه

— معارضة شديدة — ناقد شاب ، كان قادما من جامعات فرنسا حديثا هو الدكتور محمد مندور ، الذى راح يعان بأن « الاتجاه الذى يدعو اليه الأستاذ خلف الله محنة ستنزل بالأدب ، لأن معناه الانصراف عن الأدب ، وتذوق الأدب ، وفهم الأدب ، والفرار الى نظريات عامة ، لا فائدة منها » . كما قال : ان « المحاولة الثانية التى أحاربها بكل قواى — وهى فى الحق من مخلفات القرن التاسع عشر فى أوروبا ، ومن مخلفات (الأعجى) قدامة فى الأدب العربى . وأعنى بها تطبيق القوانين التى اهتمت بها العلوم الأخرى على الأدب ، ونقد الأدب » .
(الميزان الجديد — ص ١٧٦) *

ولكن سرعان ما انهضت دعوة خلف الله بالمدارس والممارسة ، وأصبح للتحليل النفسى ، والتعليل الاجتماعى فى نقد الأدب العربى أنصار ومتعصبون ، بل وأصبح الدكتور مندور نفسه — مع قدوم المدارس النقدية الجديدة — ناقدا اشتراكيا ، ثم أيديولوجيا فى أخريات حياته الأدبية ، بعد أن كان فى بدايتها ناقدا تأثريا يهاجم

دعاة الاستعانة بعارف العلوم الأخرى فى دراسة الأدب .
وهكذا ، يتطور الفكر البشرى باستيلاء القديم ،
واحتضان الجديد وتربيته . حتى يكون قديما ولودا .

وانطلاقا من هذا الموقف (الافتتاحى) ، يمكننا
التعريف بحركة جديدة ، تدعى النقد الأنثوى . ومن
الموقع ، أن يتمخض هذا الاتجاه عن اتجاه فرعى
آخر ، يسمى بالنقد الخشوى (أى الذكرى والأنثوى
فى نفس الوقت) . وقبل أن نمضى فى مهمتنا ، يحسن
أن نمس مسا سريعا الظروف التقريبية التى يعتقد
بأنها - ضمن عوامل أخرى - أدت الى خلق وعى جديد
فى أمريكا . ولاشك أن النظرة المتعمقة للدراسات
الاجتماعية والأدبية فيما بعد ، ستكون أقدر على
الاحاطة بتلك العوامل المسببة وتحليلها . ولعل أبرز
هذه العوامل - حتى الآن - حركات الاحتجاج
الجماعية ، ومظاهر العنف المتتالية ، وتعبيرات السخط
والغضب ، التى كانت تجتاح الولايات المتحدة
الأمريكية فى ستينات القرن الحالى وسبعيناته .

كالاحتجاج ضد حرب فيتنام وما تخلف عنها من ظواهر سياسية واجتماعية واقتصادية سيئة ، وثورات طلاب الجامعات والمعاهد العليا للمطالبة بوقف الحروب ، أو تعديل المناهج الدراسية ، أو المزيد من ممارسة الحريات . بالإضافة الى هذا ، اضرابات الزنوج العنيفة، وقمعها بشتى الوسائل الوحشية حتى ولو كانت مطالبهم عادلة ، وتنادى بالغاء التفرقة العنصرية ، وقرار المساواة في الحقوق المدنية مع البيض . وهناك أسباب أخرى أسهمت في بلورة هذا الوعي الجديد مثل ظهور حركات مجتمعية عنيفة وأخرى سلمية . تنادى بتغييرات اجتماعية واقتصادية مختلفة ، كالعودة الى تحرير المرأة ، ومنحها مزيدا من الحقوق ، وكموجة التحلل الأخلاقي التي جرفت مثاليات الشباب التقليدية وحملته على تحدى المجتمع بممارسة الجنس الحر ، وتعاطى المغيبات . واللجوء الى العنف ، والسخط الدائم على الوسائل الحضارية الحديثة . أما الأهم من ذلك كله بالنسبة - لمجالنا هنا - فهو « الاعتقاد بأن شيئا ما في الوعي الأمريكى لم يكن صحيحا ، وأن إعادة تكييف ما يقال

بأنه تفكير (الرجل) الأمريكى العام . أمر ضرورى
لتصحيح هذا الشئ غير الصحيح » *

وتعتبر دعوة النقد الأدبى الأثوى جزءا من هذه
الحركة المضطربة العامة فى أمريكا . ان لم تكن أهم جزء
فيها من وجهة النظر الأدبية * ولهذا ، يلاحظ أن كثيرا
من الكتابات التى أخذت لها مكانا فى حركة النقد
الأثوى ، يرجع تاريخها الى ستينات القرن الحالى *
ثم أخذ صوت الحركة يتعالى فى بواكير السبعينات ،
ولربما ساعد على هذا التنشيط تشكيل « لجنة دراسة
أوضاع المرأة ، التابعة لجمعية اللغة الحديثة »
عام ١٩٦٩ *

ومع أن اللغة العربية تتميز على اللغة الانجليزية
بوجود صيغة جسع المؤنث السالم ، فاننا سنستخدم —
عندما نشير الى المنتميات لهذه الحركة — كلمتى الناقدات
(الأثويات) * وهذه الصفة — وان كانت تبدو للوهلة
الأولى زائدة ، على أساس أن كلمة (الناقدة) تحيل
فى معناها صفة الأثوية — الا أن استخدام الصفة هنا

ضرورى ، للتفريق بين الناقد بالمفهوم المعتاد ، والناقد
التي تنتمى الى حركة النقد الأثوى بصفة خاصة •

ان رأى التقليدى المسلم به - منذ أن عرفت
البشرية مهمة النقد - يؤمن بأن النقد الجيد لا علاقة
له بنوعية جنس مؤلفه • بينما ترى الناقد الأثوى أن
النقد الأدبى - اذا ما أريد له ، أن يكون صحيحا ،
وفعلا وكاملا ، فعليه - وهو ينادى بالعالمية
والشمولية - أن يضع فى اعتباره طبيعة الوعى
الأثوى • ومن هنا ، كان من بين الدعاوى الرئيسية
- التي تبشر بها الناقد الأثوى - الزعم بأن النقد
السابق (على تلك الحركة) كانت تسيطر عليه النظرة
الذكورية • ومن ثم ، يجب أن يتحرر من ذلك ، بإعادة
النظر فيه ، وتضمينه الرؤية الأثوى ، حتى ولو أدى
الأمر - بالضرورة - الى إعادة تنظيم القيم الأدبية ،
التي نراها الآن وقد استقرت فى منازلها •

واذا كان البعض منهن ينادى بأن النقدى الأثوى،
يجب أن يكون سياسيا واجتماعيا فى مدخله الى الأدب ،

فإن البعض الآخر يرى من الواجب على كل من النقد والأدب أن يتحرك ، ويتخطى حد الذكورة والأنوثة . الى حيث وجهة النظر الخشوية * ومع أن هناك آراء أخرى في هذا الموضوع ، فإنها - بلاشك - ليست قاسما مشتركا بين كل الناقصات الأنثويات * ولكنهن يكدن يتفقن على مواقف هجومية معينة * فهن يحصلن - مثلا - على الذين قاموا بتنظيم النقد السابق وتعيين مفاهيمه ، وعلى الذين يدعون بأن النقد الأدبي (الجيد) ، لا يزال جبدا ، بغض النظر عن ذكورة مؤلفه أو أنثويته ، ثم على الذين ينادون بأن النقد يجب أن يكون (موضوعيا) ، اذا ما أراد أن يكون صحيحا ومشروعا * .

ولقد قامت الباحثة تشرى ريجستر - في مقال بيليوجرافى لها عن النقد الأنثوى - بتشخيصه في ثلاثة فروع ، واستطاعت أن تعرف الفرعين الأولين - بصفة خاصة - تعريفا لا بأس به : فهناك النقد الذى يقوم على تحليل « صورة المرأة » كما تبدو - على نحو دائم تقريبا - في أعمال وضعها مؤلفون من

الذكور • وهناك دراسة النقد الذى وصلنا من الماضى
ووضعه اناث ، كالنافذة والرواية الانجليزية المعروفة
فرجينيا وولف (١٨٨٢ - ١٩٤١) •

ثم هناك الفرع الثالث الذى يحتاج - كما ترى
الباحثة المذكورة - الى مزيد من التدقيق فى الصياغة ،
لأنه قد يصبح أكثر الفروع أهمية • فهو « افتراضى » ،
وبضع معايير للأدب الذى يمكن اعتباره (جيدا) من
وجهة نظر أثوية ؟؟ ولعل خير مدخل لتعريف هذا
النوع من النقد - كما تقول - ما يقوم على « الطرق
التي يستطيع بها الأدب أن يخدم قضية التحرر »
(ص ١٨) • ومن هذه النقطة بالذات ، تشير تشرى
ريجستر قضية جدلية هامة • وهى اذا كان للنقد الأدبى
نظرة اجتماعية ، فانه سيكون للنقد الأثوى - بالتالى -
هدف اجتماعى وسياسى فى تلك النظرة • الا أن هذا
الموقف سيكون ضد المزاعم (الموضوعية) التي يدعيها
النقاد الشكليون والنقاد الجدد ، لأنها - أينما
تستخدم - تعجز عن أن تولى السياق الاجتماعى أى
اكتراث •

وقياسا على ذلك ، يسكن اعتبار بعض التفسيرات
السيكولوجية قاصرة وناقصة ، لأنها - بدورها - عاجزة
عن فهم الوعي الأثوى ، بالإضافة الى الاخطاء التى
يسكن وقوعها عند التقييم والتفسير . والمثال على هذا
القصور والعجز ، يتجلى فى المدخل الأسطورى
لكارل يونج . وما يؤكد ذلك ، تصريح الناقدة أنيس
برات - فى مقال لها عنوانه : « النقد الأثوى
الجديد - ارتياد تاريخ الفضاء الجديد » - أنه بالرغم
من أنها تسرست بالنقد الأسطورى وداومت على
استخدام منهجه ، الا أنها أدركت قصوره عن فهم أدوار
النساء . وتدل على ذلك بقولها : « ان يونج نفسه -
فى أخريات حياته - اعترف بأن إحدى المشكلات
الرئيسية التى صادفته فى عمله ، كما صادفت أتباعه ،
مشكلة الميل الى وضع المرأة « حيث يسقط ظل الرجل .
ومن ثم ، لم يكن الا أن يكون عرضة تماما لأن
ياخبطها بظله هو نفسه . ولهذا ، عندما أراد أن يصحح
من سوء فهمه ، كان أكثر ميلا لأن يغالى فى تقدير
المرأة ، ويؤمن بكل ما تتسناه » .

أما الرأي القائل بأن الحركة الجديدة في النقد
الأنثوي لن تهتم - كما هو مؤكد - بتطوير رؤية
أنثوية جديدة فحسب ، وإنما بتطوير رؤية خنثوية
أيضا ، فيعتبر - عند البعض - أحد التعديلات
أو التصويبات المفيدة التي نتجت عن الحركة • والدعوة
إلى الخنثوية في أبسط أشكالها - (والتي يجب
ألا يخلط مفهومها بمدلول الشذوذ الجنسي ، أو بالأحرى
الجنسي المثلي) - تتردد في تعليقات نقدية كثيرة ، منها
تعليقات الناقدة جوزفين دونوفان • فهي تفترض أن
الثقافة الأمريكية حتى الآن ، قد تكيفت وصيغت طبقا
لوجهة نظر ذكورية • ومن ثم ، ستعمل الحركة الجديدة
النشطة على ضم جماليات الذكر وأحاسيسه ، إلى
جماليات الأنثى وأحاسيسها ، وبالتالي على إثراء تلك
الثقافة ، إن لم يكن على تحريرها وانطلاقها • ويمكن
الرجوع إلى هذا الرأي - في شكل مطول - في مقالة
أنيس برات - التي سبق الإشارة إليها - وفي كتاب
خاص وضعته كارولين هيلبرون يدعى « نحو اعتراف
بالخنثوية » ، نشر في نيويورك عام ١٩٧٣ • ويهتم هذا

الكتاب - بدرجة ما - بما يسمى بـ « الفرضية »
الاجتماعية/السياسية لبعض جوانب النقد الأدبى ،
بينما يهتم - بدرجة أكبر - بتتبع التاريخ المثالى
للخنثوية ، وبالتعبير عن الأمل فى « كتابة هذه الأعمال
الخنثوية العظيمة ، فى أقرب وقت » (ص ١٧١) •

الملاحظ أن أصوات الدعاة فى هذه الحركة
تتزايد ، واثناجها يتنامى ، مما يؤكد حيويتها وسيطرة
روح الحماس عليها • وإذا كانت الحركة - رغم ذلك -
لم يفسح لها مكان الاعتراف - حتى الآن - فى مسيرة
النقد الأدبى الأمريكى (الرسبية) ، فإن نصيراتها
يطالبن بهذا المكان ، ويؤمن بأن مرور الزمن سيحصل
خصومهن على الاعتراف بهن •

وإذا كانت هذه المقالة التى بين أيدينا قد
اعتُمدت - بصفة أساسية - على مقال نشر عن تلك
الحركة - فى كتاب عام موجز عن مناهج النقد الأدبى

A Handbook of Critical Approaches to literature. By Wilfred L. Guerin and others London : Harper and Row , 1979.

• فان هناك مراجع أخرى عديدة في هذا الموضوع

• جريدة « أخبار اليوم » ١٩٨١/١٠/٣١

أهم ما صدر للمؤلف - القاهرة

- الآلهة والبشر (شعر) - المكتب الدولي للترجمة والنشر - ١٩٥٧ .
- خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال - هيئة الكتاب - ١٩٦٣ .
- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - دار الشعب - ١٩٧١ .
- تحقيق مسرحية « القضاء والقدر » - خليل مطران - هيئة الكتاب ١٩٧٦ .
- طبيعة الدراما (سلسلة كتابك) - دار المعارف - ١٩٧٧ .
- هل الدراما فن جميل ؟؟ (سلسلة اقرأ) - دار المعارف - ١٩٧٨ .
- آفاق في المسرح العالمى - المركز العربى للبحث والنشر - ١٩٨١ .

- اساق في المسرح العربى - المركز العربى للبحث والنشر - ١٩٨٣ .
- مقالات في النقد الأدبى - دار المعارف - ١٩٨٢ .
- كتاب « فن الشعر » لأرسطو (ترجمة وشرح) - الأنجلو - ١٩٨٣ .
- من حصاد الدراما والنقد - هيئة الكتاب - ١٩٨٧ .
- هوامش في الدراما والنقد (المكتبة الثقافية) - هيئة الكتاب - ١٩٨٨ .
- أجنحة الملائكة (مسرحيات قصيرة مترجمة) - هيئة الكتاب - ١٩٨٨ .

تحت الطبع :

- عروبة شكسبير (دراسات) .
- رطل اللحم (مسرحية) .

الفهرس

الصفحة

٥ همامش الهوامش
٧ فى الدراما
٩ مصطفى كامل كاتبا مسرحيا
٣٥ التعريف بالمسرحية الهزلية (الفارس)
٥١ معالجة التاريخ والأساطير مسرحيا
٦٣ النهاية السعيدة للمسرحية
٧٥ أهمية فواصل الاستراحة فى بناء المسرحية
٨٩ علاقة المسرح المصرى بالمسرح الأجنبى
١٠١ مسرح الحرب المخاطفة
١٢٥ الايهام بالواقع واللاواقع فى المسرح
١٤١ حول الدراما السياسية عند شو

الصفحة

١٤٩	قراءة الأعمال الأدبية مسرحيا
١٥٩	في النقد
١٦١	الأنواع الأدبية
١٧١	شوقي أمير الشعراء .. لماذا ؟
١٨١	تبعية النقد للعمل الفني
١٩١	قصيدة النشر
٢٠١	الأدب رؤية داخلية
٢١٥	في تعريف مصطلح الأسطورة
٢٢٧	النقد بين الأثوية والخنثوية

رقم الايداع ١٩٨٨/٣٣٢٣
الترقيم الدولي ٣ - ١٧٤٩ - ٠١ - ٩٧٧

الهيئة المصرية العامة للكتاب

هذه التعليقات ، والمقالات القصيرة في الدراما ، والنقد
النظري والتطبيقي ، اختيرت - في حدود المساحة المتاحة هنا - لما
نشر في صحف ومجلات وإذاعات مصرية ، وغير مصرية ، لا
تفسح صدرها - عادة - للدراسات أو البحوث المتخصصة
المطولة . ولكنها - في نفس الوقت - تحرص على المشاركة في
تثقيف قارئها ، بإطلاعهم على معارف شتى في ميادين الثقافة
والفكر ، ولذلك ، كانت تلك المقالات القصيرة - عند
التحرير - خاضعة لسلطة الحيز المكاني والزمني الجذ محدود .

إبراهيم حمادة

الكتاب القادم :
العقاد فيلسوف التاريخ
محمد عبد الواحد حمجازي

To: www.al-mostafa.com